



**Universidad Nacional Mayor de San Marcos**

**Universidad del Perú. Decana de América**

Dirección General de Estudios de Posgrado  
Facultad de Letras y Ciencias Humanas  
Unidad de Posgrado

**Lo real maravilloso como clave de lectura en la obra de  
dos narradores peruanos: Dante Castro y Óscar  
Colchado**

**TESIS**

Para optar el Grado Académico de Doctor en Literatura Peruana y  
Latinoamericana

**AUTOR**

Reynaldo Oscar SANTA CRUZ CABRERA

**ASESOR**

Dr. Richard Angelo LEONARDO LOAYZA

Lima, Perú

2019



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

## Referencia bibliográfica

---

Santa Cruz, R. (2019). *Lo real maravilloso como clave de lectura en la obra de dos narradores peruanos: Dante Castro y Óscar Colchado*. Tesis para optar el grado de Doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana. Unidad de Posgrado, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.

---

## HOJA DE METADATOS COMPLEMENTARIOS

Código ORCID del autor	“—”
DNI o pasaporte del autor	07818386
Código ORCID del asesor	0000-0001-6867-212-7
DNI o pasaporte del asesor	29426913
Grupo de investigación	“—”
Agencia financiadora	
Ubicación geográfica donde se desarrolló la investigación	<b>Lugar:</b> Perú – Lima – Pueblo Libre – Mariano Cornejo <b>Coordenadas geográficas:</b> Latitud -12.0676415 Longitud -77.0677029
Disciplinas OCDE	Estudios de Literaturas Específicas <b>URI</b> <a href="http://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.05">http://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.05</a>



**UNIDAD DE POSGRADO**  
**ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS DE**  
**GRADO ACADÉMICO DE DOCTOR**

Siendo los diecinueve días del mes de noviembre del dos mil diecinueve, a las 12.30 horas, en el local de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, se reunió el Jurado de Grado integrado por los profesores: Dr. Mauro Mamani Macedo (Presidente), Dr. Richard Leonardo Loayza (Asesor), Dr. Dorian Espezúa Salmón (Informante), Dr. Nécker Salazar Mejía (Informante) y Dr. Jorge Valenzuela Garcés (Miembro) para calificar la sustentación de la tesis titulada **LO REAL MARAVILLOSO COMO CLAVE DE LECTURA EN LA OBRA DE DOS NARRADORES PERUANOS: DANTE CASTRO Y ÓSCAR COLCHADO**, presentada por el señor **Reynaldo Oscar Santa Cruz Cabrera**, magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana, para optar el Grado de **Doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana**.

Hecha la exposición y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Reglamento General de Estudios de Posgrado.

*Muy Bueno (17)*

Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el grado académico de Doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana al magíster **Reynaldo Oscar Santa Cruz Cabrera**.

El acto académico de sustentación concluyó a las

horas.

Dr. Mauro Mamani Macedo  
**Presidente**  
Profesor Principal D. E.

Dr. Richard Leonardo Loayza  
**Asesor**  
Profesor Asociado T.C.

Dr. Dorian Espezúa Salmón  
**Informante**  
Profesor Principal D.E.

Dr. Nécker Salazar Mejía  
**Informante**  
Profesor Contratado

Dr. Jorge Valenzuela Garcés  
**Miembro**  
Profesor Principal T.C.

A mi madre, Raquel.

## ÍNDICE

Introducción	3
Capítulo I Marco Teórico	19
Naturaleza de lo Real maravilloso: Literatura, Cultura y Sociedad	
1.1 Lo Real maravilloso según Alejo Carpentier	20
1.2 Lo Real maravilloso y el contexto sociocultural	28
1.3 Contexto y sincretismo	40
1.4 Realidad e imaginario popular	45
1.5 El concepto de la muerte en América Latina	50
1.6 Los roles de género: machismo.	57
Capítulo II La obra de José María Arguedas como antecedente de lo Real maravilloso en el Perú. La recepción de La agonía de Rasu Ñiti	67
2.1 La recepción de la crítica a la aparición de La agonía de Rasu Ñiti.	67
2.2 Génesis de la danza de tijeras	75
2.3 José María Arguedas y los rasgos real maravillosos de su obra	77
2.4 El mestizaje cultural en la obra de Arguedas	91
2.5 El entorno biológico y botánico en la obra de Arguedas	92
2.5.1 Insectos	92
2.5.2 Animales	100
2.6 El entorno físico	103
2.7 La influencia de la danza y la música	113
2.8 El cambio de perspectiva en la lectura	121
2.9 La asimilación de la muerte	132
2.10 La mujer, personaje de orden secundario en el indigenismo y en la obra de Arguedas	146
Capítulo III Lo Real maravilloso como clave de lectura en la obra de Dante Castro y Oscar Colchado	154
3.1 Lo Real Maravilloso y la obra de Dante Castro y Oscar Colchado	154
3.2 Contexto y sincretismo	171
3.3 Los seres vivientes	178
3.3.1 Animales	178
3.3.2 La naturaleza, el paisaje	188
3.4 Realidad e imaginario popular	200
3.5 Los instrumentos musicales, la música y la danza	214

3.6	Interpretación a la inversa	222
3.7	Las transformaciones	240
3.8	El concepto de la muerte	256
3.9	La mujer como sujeto subalterno	267
Conclusiones		269
Bibliografía		272



## INTRODUCCIÓN

En décadas recientes, la noción interdisciplinaria con respecto a la labor académica en el área de las humanidades, ha tenido un fructífero resultado, dando lugar a un vínculo indisoluble entre la narrativa literaria y el contexto sociocultural. Esto es posible gracias a la capacidad mimética que poseen el cuento y la novela con respecto a nuestra noción de realidad y a la necesidad que tienen los narradores literarios de reinterpretar el mundo que los rodea y proponer novedosas y agudas observaciones acerca de la condición humana.

El siglo XIX, que albergó a autores brillantes como Víctor Hugo, Balzac o Tolstoi, mostró que ellos retrataron en sus obras –como ningún científico social logró hacer– los grandes cambios históricos que protagonizaron la segunda mitad de dicha centuria. No en muchas ocasiones en la historia de la humanidad se notó una representación tan nítida, de un contexto convulso y difícil, como el que abarcó al manifiesto comunista de 1848 y a la revolución industrial, a través de los personajes de estos tres grandes novelistas.

Pero, como la sociedad es naturalmente un conjunto de personas, este retrato social sería incompleto si no fuera por el diagnóstico interno del hombre que también realizaron Flaubert, Stendhal o Dostoievski, a través de las diversas focalizaciones y propósitos sicologistas.

El título de la presente investigación “Lo real maravilloso como clave de lectura en la obra de dos narradores peruanos, Dante Castro y Oscar

Colchado” expresa nuestra propuesta, la que en consiste en incluir a estos escritores nacionales en el universo de lo Real Maravilloso, puesto que no suele plantearse un enfoque desde esa perspectiva con respecto a la producción literaria de ambos autores.

La elección del tema obedece a una necesidad por ampliar los niveles de lectura respecto de la obra de Castro y Colchado y confirmar su inclusión en el ámbito de lo Real Maravilloso. Sorprendente es, sin duda, que el estudio que en ocasiones se ha hecho sobre estos destacados creadores peruanos, sea de tipo histórico, ideológico, o lingüístico, sin mucho interés, por ubicarlos fuera de los límites del neoindigenismo o de la denominada “narrativa de la violencia”.

Más allá de una escueta visión del origen de lo Real Maravilloso en las crónicas de la conquista y sus epígonos coloniales, y de una, también ligera mención a alguna insurrección ideológica reivindicadora y nativa, pocas veces se ha insistido en incluir a escritores nacionales como parte de este proceso, o de reconocer en lo Real Maravilloso, un espacio donde confluyen diversos discursos, tanto estéticos como sociales.

También es fundamental entender que la unión entre literatura y sociedad no se gesta de manera automática como para caer en la lógica simple de la “falacia referencial”, es decir, que la literatura representa la realidad en forma evidente y totalizadora. Sin embargo, la producción estética de Castro y Colchado, asume desde el primer momento un pacto con el contexto, la era y las variantes étnicas. Es necesario aclarar que se decidió describir y analizar estas obras de manera unificada, es decir, ubicando su propuesta

narrativa dentro de los tópicos canónicos de lo real maravilloso. De este modo, las citas respectivas a la obra de Castro y Colchado, aparecen alternadas dentro de un mismo ítem, puesto que son de naturaleza similar y sería redundante reiterar los rasgos de lo Real maravilloso en capítulos separados.

La razón por la que no ha merecido mayor atención la posibilidad de incluir a los narradores estudiados en el universo de lo Real Maravilloso, se debe a que la mayoría de propuestas han oscilado entre las etiquetas canónicas que han calificado a estos narradores de temática rural, como: Indigenistas, Neoindigenistas; o hasta agrupándolos en categorías geográficas, como el difuso rótulo de “Narrativa andina”.

La lectura y análisis(...), bajo los parámetros de lo Real Maravilloso y del denominado Neoindigenismo, reveló profundas coincidencias entre ambas tendencias literarias lo cual sugiere que, con algunos matices, expresan variedades regionales del mismo procedimiento. Un aspecto destacable es que el concepto de la muerte es muy representativo para mostrar la relación entre las dos perspectivas estéticas, pero de ningún modo es el único ni el más trascendente. Por otro lado, se propuso la lectura preferentemente de un relato de José María Arguedas, pero este modelo investigativo se podría aplicar perfectamente a otros narradores latinoamericanos, para ratificar estos resultados, replicando así el presente experimento.

Santa cruz, p 17

Notamos que también existe un pintoresco nacionalismo para agrupar esta narrativa bajo el espíritu de lo andino, como si la sierra fuera un espacio catalizador de tendencias estéticas.

Por ello, se percibe a lo Real Maravilloso, como un movimiento foráneo, internacional, lo que descalificaría el carácter oriundo, original y autónomo que algunos telurismos le atribuyen a este tipo de narrativa.

El método utilizado presenta enfoques diversos, pero se centrará preferentemente en el análisis textual, puesto que se revisarán las constantes en la producción literaria de Castro y Colchado a través de fragmentos representativos; estos mismos girarán en torno a las categorías esenciales de lo Real Maravilloso, como las relaciones entre contexto y sincretismo, realidad e imaginario popular, el concepto de la muerte, la interpretación a la inversa de los hechos cotidianos y el tópico de las transformaciones, por ejemplo.

Todo ello sintetiza la lógica totalizadora de esta propuesta, además será fundamental para definir la armazón de la investigación. Asimismo, las fuentes de información del trabajo serán básicamente bibliográficas, pero no por ello dejará de lado a la experimentación empírica y las analogías con el quehacer cotidiano, en la búsqueda de elementos o expresiones recurrentes que den forma, por lo mismo, a una comunión entre el referente concreto y su manifestación artística.

Como es recomendable, partiremos de la génesis de lo Real Maravilloso sobre la base de los postulados de Alejo Carpentier en el prólogo de *El Reino de este mundo*, tomaremos en cuenta la sistematización gestada por José Antonio Bravo en su libro *Lo Real maravilloso* (1978) tanto como los aportes del búlgaro Venko Asenov (1986), exponentes de una perspectiva

metodológica, al buscar constantes y tópicos en lo Real Maravilloso, y evitar así un enfoque estrictamente regionalista.

A pesar del obvio referente que constituye la realidad, los dos autores no dependen de ella más que de otras variables ajenas a los hechos concretos y que son incluso, de naturaleza mítica. Los dos distinguieron, sin embargo, que la creación estética puede exhibir muchos recursos retóricos o estilísticos, pero que aún ellos, son solo instrumentos para contar la “verdad”, una verdad que tiene a la fe como su respaldo.

El punto de vista de los dos creadores debe ser interpretado no como una aceptación del realismo a ultranza, documental, sino como signo de fe - componente básico de lo Real Maravilloso- en el que todo lo escrito existe, es real; desde la elemental descripción de un paisaje hasta el relato de un suceso sobrenatural o fantástico.

Lo que debe reafirmarse es el estatuto ficcional que posee el discurso literario y en particular el que construyen estos narradores en su obra: “¿Toda narrativa construye un mundo ficcional que no puede ni debe ser identificado con el mundo real?” (Espezúa, 2007, p.30).

Esta pregunta, aunque simple, es básica para definir las marcas textuales que lo objetivo imprime en la obra narrativa. La ficción literaria no es ajena a la manifestación de aquello que llamamos realidad.

Definir si el encuentro entre la ficción y su entorno asume proporciones miméticas, objetivistas o tal vez de ruptura, es la piedra de toque en toda

discusión sobre el espacio que pertenece a la literatura: “Toda ficción es mentirosa o hay también una ficción verdadera (...)” (Ibídem).

Aunque los adjetivos generan en apariencia un contrasentido, a lo que se refiere Espezúa, es que la ficción puede distanciarse del entorno real de manera radical (mentira) o simplemente intentar reproducirlo (verdad). Es notorio que cuando aceptamos como posibles, nociones como *ficción mentirosa* y *ficción verdadera*, podemos perder de vista lo verdaderamente trascendente, que por lo tanto es, definir los puentes a través de los cuales se comunica la pareja literatura-realidad.

Por ello, conviene emplazar a los teóricos acerca del tema y apelar a su pretendida autoridad: “¿Quién y con qué criterios otorga el estatuto ficcional o no-ficcional a cualquier texto?” (Ibídem).

El escritor, sostenido por la ficcionalidad y la fantasía, más aún en el ámbito de lo Real Maravilloso en el que lo ubicamos, elabora un gran mural literario, al que, a manera de pequeñas pinceladas episódicas, va cubriendo con sus remembranzas, creencias, leyendas, deseos, etc.

De esta forma, cada elemento que figura yerto y solitario cobra movilidad y motiva una dinámica en el espíritu del creador, que incluso genera un “efecto dominó” en los otros componentes, forjando así una enorme cantidad de relaciones, lazos causa-efecto, recuerdos subyacentes, actos fallidos, imaginarios propios y colectivos, mentiras ataviadas de verdad; las que al reposar y sedimentarse en la mente del artista forjarán un sólido universo que necesitará manifestarse a través de la escritura. Esta idea presentada por Espezúa, tiene como punto de partida a algunas hipótesis inéditas de Sergio

Ramírez, en ellas se sostiene que el universo recreado exigirá una verosimilitud con respecto al entorno:

Lo verosímil cultural o social corresponde al espacio de la mitología, de la leyenda, de los estereotipos culturales gobernados por coordenadas espaciales y temporales. También corresponde al saber de una época. Se da como creencias o como prejuicios y no se considera necesario probarlo fácticamente, porque, además no es necesario. En todo caso, lo verosímil cultural puede ser puesto en duda desde una posición cultural externa y distinta. Algo es inverosímil para quien no conoce la cosmovisión cultural y social. (Ramírez citado en Espezúa, 2007, p.45).

Esta noción de verosímil cultural es una de las bases que sostiene lo Real Maravilloso y otorga a esta perspectiva la materia prima externa que ayuda a naturalizar y hacer creíble la exageración y el absurdo, básicos en este código.

Sin embargo los alcances de esta contribución de lo verosímil cultural a la literatura, estarían incompletos sin el compromiso automático que establecen creador y receptor, respaldados por un sistema de convenciones mutuo:

Lo verosímil convencional nos propone un pacto de lectura que el propio texto declara. Lo convencional puede ser declarado de modo explícito y de modo implícito. En algunos casos trata de hacernos creer que es real lo ficcional y en otros casos trata de hacernos creer que es ficcional lo real. (Espezúa, 2007, p.46).

Indudablemente, hallar el punto exacto en el que realidad y ficción se distancian significa algo no solo muy difícil sino también inútil. Ese es el ámbito en el que los fenómenos real maravillosos se manifiestan.

Lo Real Maravilloso presenta una organicidad y estructura ya definidas por el propio Carpentier, en un universo que para los escritores estudiados aquí, discurre con naturalidad y sencillez.

Esa naturalidad de la cual hablamos nos obliga a incluir en esta investigación al antecedente más claro de esta tendencia y que se constituye en el fundador de esta línea narrativa en nuestro país y maestro en el tiempo de Castro y Colchado, nos referimos a José María Arguedas.

Arguedas y sobre todo su relato *La agonía de Rasu-Ñiti* fue el eje temático de nuestra tesis de Maestría y varias consideraciones esenciales de su carácter real maravilloso, que postulamos en dicho estudio, formarán parte de la presente investigación: “¿En qué corriente de la literatura, tomando en cuenta las denominaciones actuales, crees que pueden ser consideradas tus novelas? -Creo que en la del Realismo Mágico” (Escajadillo, 1965, p.22).

Ratificamos nuestra posición con respecto al deslinde entre categorías como lo Real maravilloso y el Realismo mágico y las asumimos como equivalentes con ligeros rasgos diferenciados. Esas diferencias, no existieron para Arguedas y por ello percibía a estas etiquetas literarias como sinónimos también; postura que es ratificada por su identificación con Miguel Ángel Asturias (considerado frecuentemente como realista mágico) y Juan Rulfo, especialmente (tipificado siempre como realista maravilloso).

Aclarado este punto, resulta muy interesante que Arguedas se autodefina como realista mágico, prefiriendo esa identificación, a las del indigenismo o movimientos similares.



Es crucial que Arguedas confirme su filiación realista mágica porque ella lo impele a construir una obra literaria asentada en una ficción que a su vez posee los cimientos de la realidad social:

Yo creo que la experiencia del autor con el mundo exterior es la fuente principal de su creación [...] Porque la realidad que deberíamos entender y que es un poco inútil especificar, representa la realidad del mundo social del hombre que vive en ese paisaje y de las relaciones del mundo exterior con esa sociedad. (Arguedas, 1969, 105).

Arguedas, sin embargo, va más allá y se atreve a interrogarse sobre las posibles diferencias entre la “realidad ficcional” que describe en su obra narrativa de largo aliento y la “realidad real” que le sirve como base para la primera e insiste en que no haya ninguna desincronización entre ambas. Es todavía más destacable el término “mentira” que menciona para referirse a su enfoque sobre la creación literaria porque dicha etiqueta refuerza la idea acerca de una dicotomía entre el contexto real y la ficción literaria. Arguedas culmina con una rotunda confirmación, él solo ha dicho la verdad:

¿Qué diferencias y qué semejanzas hay entre la realidad que el autor muestra en su obra y aquella de la cuál es la expresión? [...] yo creo que los novelistas, especialmente los que contemplamos al mundo como una cosa viva; interpretamos esa realidad sin que lo que hayamos mostrado sea menos irreal, menos verdadero que lo que tratamos de mostrar. Cuando he releído con temor las pocas cosas que he escrito, he tenido la convicción, la felicidad indefinible de saber que eso que he dicho es absolutamente la verdad, no hay allí un ápice de mentira, es la verdad. (Ibíd., p. 109).

Esta toma de posición de Arguedas, como se señaló antes con Castro y Colchado, no debe ser interpretada como una apología al realismo, sino como signo de fe.

Determinar si el contacto entre la ficción y su contexto alcanza proporciones miméticas, documentales o de ruptura, es la piedra de toque en todo debate acerca del espacio que ocupa la literatura: “¿Toda ficción es mentirosa o hay también una ficción verdadera como propone José María Arguedas?” (Espezúa, 2007, p.30). Las novelas de Arguedas se sitúan en el pliegue que separa lo real y lo ficcional. La ficcionalidad y la fantasía seleccionan fragmentos dispersos de lo existente para luego componer una unidad nueva. (Ibídem).

Podemos extender la noción a toda la narrativa arguediana y encontraremos que en ese espacio estrecho pero significativo, se ubica su percepción del entorno y la naturaleza de su discurso.

## **HIPÓTESIS**

La obra narrativa de Dante Castro y de Oscar Colchado presenta diversos rasgos que la emparentan y la inscriben en el código de lo Real Maravilloso, tanto en el plano de la forma como en el del contenido.

## **OBJETIVO GENERAL**

Demostrar que la obra narrativa de Dante Castro y de Oscar Colchado Lucio posee rasgos temáticos y estilísticos que la inscribe en el paradigma literario de lo Real maravilloso

Proponer, a través del análisis de la producción literaria de los narradores comentados, la inclusión de los mismos en el universo de lo Real Maravilloso, considerando para ello los rasgos constitutivos que los definen y el código polisémico utilizado en dichas muestras literarias.

Esta investigación, busca construir un enlace entre esta tendencia de la literatura latinoamericana y la producción de Castro y de Colchado, representada en este estudio por las obras elegidas. Además, se determinará que lo Real Maravilloso es el espacio perfecto para una dupla de creadores que fusionan en su vida y en su obra, a la literatura y a la preocupación por el acontecer social.

### **OBJETIVOS ESPECÍFICOS:**

1. Establecer el espacio teórico de lo Real maravilloso a través de la definición canónica de Alejo Carpentier y de sus epígonos. Para ello se incidirá en corroborar el ancestral vínculo entre Literatura, Sociedad y Cultura, considerando esto de manera integrada, ya que la gran metáfora de lo Real Maravilloso es justamente la interrelación de esos tres ámbitos.

En la esencia de los textos es muy evidente que los postulados de las ciencias sociales presentan una cercanía y reciprocidad obvia con los de origen literario, y, por lo mismo se unirán de tal manera que mostrarán una mixtura de intereses, contrastes y confirmaciones.

Ellas, precisamente, nos darán luces acerca de la identidad latinoamericana, ya sea en sus expresiones singulares como en las plurales, entendiéndose por esto lo propio de cada país, etnia o grupo social, así como los rasgos unificadores que revelan aquellas constantes, para arribar luego a características representativas.

2. Demostrar que la obra de José María Arguedas se constituye como pieza fundadora de lo Real Maravilloso en nuestro país, fundamentalmente en el relato *La agonía de Rasu Ñiti*, -considerado un ejemplo emblemático- pero también en otras producciones literarias del mismo autor. Esta filiación convierte automáticamente a Arguedas en el antecedente más notorio de la obra de Dante Castro y de Óscar Colchado y en la referencia inevitable que contribuye a confirmar también a estos autores en dicha tendencia literaria.

3. Identificar en la obra narrativa de Dante Castro y Óscar Colchado, los rasgos temáticos y estilísticos que se corresponden con el paradigma de lo Real Maravilloso, para ello confirmaremos su adhesión a las diversas características manifestadas en los objetivos precedentes.

Al ser narradores que elaboran sus ficciones en un contexto andino, compararemos las particularidades de este espacio cultural con las de otras latitudes, más exactamente con las occidentales, para así establecer la originalidad con nitidez estilística de lo Real Maravilloso y su autóctona naturaleza americana.

Es necesario insistir en lo mencionado, puesto que el gran prestigio logrado por la emblemática corriente surrealista europea podría, para un receptor poco competente, parecer el origen o, peor aún, el motivo del interés por lo Real Maravilloso. Sin embargo, no debemos olvidar que esta tendencia hispanoamericana tuvo sus inicios en una facción disidente y, posteriormente autónoma, de la vanguardia citada, lo que garantiza su propósito nativo y renovador.

Por estas razones, la estructura de la presente investigación consistirá en tres capítulos bien diferenciados:

En el primero se definirá el marco teórico de la misma, presentando las coordenadas dentro de las cuales se ubica lo Real Maravilloso. Para ello se señalarán sus componentes esenciales, como son Literatura, Cultura y Sociedad, y las vías que los comunican entre sí.

Se partirá de las propuestas canónicas de Alejo Carpentier para examinar luego, aproximaciones más modernas y que se han ido sumando en el tiempo, como la relación decisiva entre lo Real Maravilloso y el contexto sociocultural. Ello generará el espacio para reflexionar en torno a nociones fronterizas con las Ciencias sociales, como contexto y sincretismo en Latinoamérica, lo que permitirá llevar a cabo el deslinde entre realidad y el imaginario popular típico de nuestro continente. Esta distinción es clave para comprender la naturaleza de lo Real Maravilloso y para analizar temas como la noción de la muerte y los roles de género, con los que se cierra el capítulo.

El segundo capítulo, girará en torno a la obra de José María Arguedas, poniendo énfasis en el relato *La agonía de Rasu ñiti*. La razón que sustenta ese análisis estriba en que, consideramos a este narrador, el fundador de lo Real Maravilloso en nuestra literatura. De esa manera, Arguedas se convierte en el referente temático y estilístico de Dante Castro y Oscar Colchado.

En esta revisión panorámica, mostraremos la recepción de la crítica a *La agonía de Rasu ñiti*, la génesis de la danza de tijeras, -elemento crucial

para valorar este cuento- y el evidente mestizaje cultural que presenta la obra de Arguedas.

Con esta base describiremos la indisoluble relación con la naturaleza que manifiesta en su obra narrativa y ello nos permitirá reconocer la influencia de factores estéticos como la música, la danza, para, posteriormente, describir el cambio de perspectiva de la comprensión del mundo andino, que motiva la obra de Arguedas.

En la parte final de este capítulo, se expondrá la relación con el concepto de la muerte, aspecto decisivo en su obra y eje fundamental en la construcción del discurso real maravilloso y concluirá con una breve descripción de la aparición de la mujer como sujeto subalterno en la obra de José María Arguedas.

En el tercer capítulo se propondrá una lectura de la obra de Dante Castro y Oscar Colchado desde una perspectiva centrada en lo Real Maravilloso. Ella replicará la estructura y el enfoque que se utilizó para interpretar la obra de José María Arguedas, de este modo, confirmaremos su condición de antecedente temático y estilístico para la producción literaria de Castro y Colchado y los factores que nos permitirán la inclusión de estos narradores en ese ámbito.

Se examinará así, la relación entre contexto y sincretismo que se representa en la obra de ambos escritores y las constantes aparecidas entre lo que entendemos por realidad y el imaginario popular del mundo andino.

Los estímulos estéticos como la danza, la música y el uso de los instrumentos musicales, permitirán la reflexión de uno de los subcapítulos.

Este aspecto es indispensable para asimilar la interpretación a la inversa y el papel de la mujer como sujeto subalterno, repitiendo, a pesar del paso del tiempo, su ubicación social y cultural dentro del mundo andino. Se concluirá el capítulo con reflexiones sobre cómo aparece la muerte en la obra de estos narradores y la decisiva inclusión de diversas transformaciones experimentadas por los personajes en la obra de Castro y Colchado. Es necesario señalar que el tópico de las transformaciones es uno de los rasgos más reconocidos de lo Real Maravilloso y aparece en la mayor parte de la producción literaria de los autores canónicos de esta tendencia.

## CAPÍTULO 1

### NATURALEZA DE LO REAL MARAVILLOSO: LITERATURA, CULTURA Y SOCIEDAD

Las relaciones indisolubles entre Literatura, Cultura y Sociedad, se expresan de manera natural y solo son percibibles sus aristas o fronteras si pretendemos el análisis de las mismas por separado. En nuestro continente, las tres conforman un todo que se alterna para manifestarse aleatoriamente; por ello lo Real Maravilloso es mucho más que un capricho estilístico o una moda generada por la coyuntura histórica. Revelada esta peculiaridad, iniciaremos nuestra exploración en el discurso estético de los autores en cuestión, el origen de lo Real Maravilloso y sus vínculos con el contexto sociocultural, del cual, como se señaló, forma parte.

Uno de los aspectos más atractivos y menos analizados de la obra de esta pareja de autores es la semejanza entre el discurso de lo Real Maravilloso y los universos creativos de estos escritores. Aunque existen muchos presupuestos teóricos que, por su variedad y amplitud, no podríamos sintetizar en la presente investigación, nos centraremos en los que de algún modo han generado una afinidad con categorías como Real Maravilloso, realismo mágico, magia, milagro, fe, entre otras. Pero, comenzar un debate con respecto a los conceptos señalados, no es el propósito central de esta tesis y menos aún nos parece el espacio adecuado.

Por ello, nos concentraremos en la definición primigenia, original, establecida por Alejo Carpentier en el prólogo de *El reino de este mundo*



(1948). De la misma manera, aunque se aludirá a la obra de estos narradores de manera general, el objeto de estudio esencial será su vertiente narrativa.

### 1.1) Lo Real Maravilloso según Alejo Carpentier

El término *lo real maravilloso americano* es el resultado de un proceso poco común; no ha sido aclarado mediante definición o manifiesto, por el contrario ha sido descrito por su creador como una intuición. Carpentier nunca pudo dar una definición y cuando lo intentó, lo hizo sin comprometerse del todo ya que la definición cambiaba permanentemente para adaptarse a los distintos fenómenos en Latinoamérica. En algún momento, incluso, llegó a afirmar que *lo real maravilloso latinoamericano* también podía ser entendido como *lo real-horroroso*.

Por lo tanto, al formular la pregunta por el significado del término *lo real maravilloso americano* es necesario hacer un recuento de su historia y de cómo Carpentier vio su desarrollo en Latinoamérica. (Bernal, 2006, p.33).

Alejo Carpentier en su afamado prólogo de *El reino de este mundo* (1948) se aparta del espíritu anquilosado que caracterizaba a los surrealistas o en todo caso a los artistas que jugaron con la mezcla de principios objetivos y ficcionales. Detecta desilusionado la repetición sistemática de recursos y tácticas estéticas, los que por lo mismo, aparecen incoloros e inexpressivos.

Su ataque es satírico y feroz. Critica de manera enfática pero a la vez con inmensa razón. No, esa reiterada tautología formal no podía ser lo que él trataba de retratar como escritor y esencialmente como latinoamericano.

A fuerza de querer suscitar lo maravilloso a todo trance, los taumaturgos se hacen burócratas. Invocado por medio de fórmulas consabidas que hacen de ciertas pinturas un monótono baratillo de relojes amelcochados, de maniquíes de costurera, de vagos monumentos fálicos, lo maravilloso se queda en

paraguas o langosta o máquina de coser, o lo que sea, sobre una mesa de disección, en el interior de un cuarto triste, en un desierto de rocas. Pobreza imaginativa, decía Unamuno, es aprender códigos de memoria. (Carpentier, 1994, p.6).

Citar en este cuestionamiento a Unamuno es recurrir a uno de los más brillantes literatos y pensadores europeos, pero es asimismo confrontar a un autor que se caracterizó por su originalidad y por sus intenciones innovadoras.

Escasos son los filósofos que, como Unamuno, pueden ejercer el derecho de objetar la falta de inventiva y su signo más representativo: la repetición.

Pero es que muchos se olvidan, con disfrazarse de magos a poco costo, que lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (El Milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual, singularmente favorecedoras de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de "estado límite". (Ibídem, p.7).

El ángulo entonces en que Carpentier encuadra el hecho de lo Real Maravilloso, procede de su reprobación al esteticismo, a la ausencia de sorpresa que convierte a la realidad en algo cotidiano. La realidad, desde su punto de vista, es tan pasmosa y rica en niveles y connotaciones como para duplicarla fielmente o, en el peor de los casos, para intentar arrancarla de su cotidianidad a través de procedimientos repetidos y previsibles.

El milagro, categoría muy importante, origina con su poder explosivo, la impresión de estado límite que permite al hombre latinoamericano experimentar lo extraordinario.

No obstante, la idea-fuerza de lo Real Maravilloso es la concepción carpenteriana de Fe:

Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos, ni lo que no son quijotes pueden meterse, en cuerpo, alma y bienes, en el mundo de Amadis de Gaula o Tirante el Blanco. Prodigiosamente fidedignas resultan ciertas frases de Rutilio en *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, acerca de hombres transformados en lobos, porque en tiempos de Cervantes se creía en gentes aquejadas de manía lupina. (Ibíd., p.8).

La premisa de una fe para creer en todo lo que la realidad puede ofrecer, es sustancial en la configuración de lo Real Maravilloso. Así hubiera exceso, así hubiera mutación y creatividad, así se revelara el “Milagro”; de poco serviría si el hombre careciera de fe, sino estuviera dotado de esa aptitud espiritual –y también cultural– que existe en él como el impulsor de esa característica congénita en nuestro imaginario.

Es por ello que la carencia de fe o el automatismo cultural que terminó por sofocarla, condenó a los surrealistas del viejo continente:

De ahí que lo maravilloso invocado en el descreimiento –como lo hicieron los surrealistas durante tantos años– nunca fue sino una artimaña literaria, tan aburrida, al prolongarse, como cierta literatura onírica “arreglada”, ciertos elogios de la locura, de los que estamos muy de vuelta. No por ello va a darse la razón, desde luego, a determinados partidarios de un regreso a lo real –término que cobra, entonces, un significado gregariamente político–, que no hacen sino sustituir los trucos del prestidigitador por lo lugares comunes del literato “enrolado” o el escatológico regodeo de ciertos existencialistas. (Ibíd., p.8).

La interlínea del pasaje citado nos sugiere que más allá de la ausencia de fe, la otra gran traba para apreciar el efecto del asombro, de la sorpresa

en la obra literaria, es la artificialidad. A la ya mencionada reiteración del recurso “novedoso” o revolucionario, el autor realiza una treta literaria en la que no cree, solo reitera trucos y artimañas buscando zarandear al lector. Sin embargo, este objetivismo fantástico dogmático y mecánico no logra su intención subversiva, su visión negadora de la realidad se transforma en un ademán adicional, estudiado y concesivo, una fugaz moda estética.

En cualquier caso, lo que parece fuera de discusión es que lo real maravilloso americano y el realismo mágico son una consecuencia de los planteamientos aportados por la vanguardia en los años veinte, y de la idea de América que desarrollaron. La pretensión de ver el mundo con ojos nuevos exigió que se viese como si acabase de surgir de la nada. (Fernandez, 2001, p.289).

Lo que es patente reconocer y ni siquiera el mismo Carpentier buscó negar, fue la deuda que siempre tuvo con el ismo liderado por Bretón. La influencia que trascendió los individualismos de las cabezas del evangelio surrealista, ejerció sobre la obra del caribeño un poderoso estímulo, que estuvo constituido por lo emotivo, lo cultural y también por una mirada inédita de lo mismo. El contraste entre la vieja Europa, racional, medida, pero achacosa y decrepita, con la América incipiente, silvestre y espontánea; significó una colisión que para Carpentier debía ir más allá del mutuo descubrimiento.

Nada más adecuado al respecto que una América joven o niña observada por un Occidente que se decía en decadencia y se mostraba ávido de maravilla, como prueba un arte que entonces extendía sus dominios al ámbito de lo irracional, a los misterios del sueño y del subconsciente. En esa tendencia se inscribe el surrealismo, que, como es bien sabido, descubrió a

Carpentier los derechos de la magia y la necesidad de la fe en realidades superiores. Aplicadas a América esa necesidad y esa fe, la convirtieron en el continente del origen o del tiempo sin tiempo, en la concreción de la utopía que el intelectualizado y artificial surrealismo europeo no había conseguido alcanzar, en el lugar donde las distancias entre la historia y el mito desaparecen. Esas aspiraciones encontraban un terreno abonado: al menos desde los años veinte se había extendido la convicción de que el mito constituía la manera de pensar de los primitivos, carentes de memoria histórica. (Ibídem, p.290).

Es lógico que Carpentier solo reparara en la primera fase de esta concepción, es decir, aquella en la que la exhausta Europa, ahogada en simulaciones, cuyo paradigma sería el surrealismo, necesitaba de una renovación que no podía hallar en su propio universo cultural.

Pero es en la segunda concepción, la de una Latinoamérica invariable, colorida, espontánea y confusa, en la que reposa otra lectura de lo Real Maravilloso. Esta última no pudo ser advertida por el escritor antillano y no porque él no lo anhelara, sino porque carecía de la distancia cronológica para verla en perspectiva.

Es muy fácil desbaratar el tinglado teórico de Carpentier seis décadas después de su construcción, pero ese no es un ejercicio de actualización de su discurso, por el contrario, aparece como un cándido anacronismo.

La valoración negativa de las diversas corrientes artísticas europeas, está relacionada con la comparación que Carpentier hizo con las manifestaciones genuinas de lo Real Maravilloso.

Esto se me hizo particularmente evidente durante mi permanencia en Haití, al hallarme en contacto cotidiano con algo que podríamos llamar lo real maravilloso. Pisaba yo una tierra donde millares de hombres ansiosos de libertad creyeron en los poderes licantrópicos de Mackandal, a punto de que esa fe

colectiva produjera un milagro el día de su ejecución [...] había respirado la atmósfera creada por Henri Christophe, monarca de increíbles empeños, mucho más sorprendentes que todos los reyes crueles inventados por los surrealistas, muy afectos a tiranías imaginarias, aunque no padecidas. (Carpentier, 1994, p.9).

Pese a que Carpentier continúa fustigando a los surrealistas, a quienes considera poco auténticos. Lo significativo de la cita es el descubrimiento que hizo el escritor cubano de esa dimensión legendaria que es lo Real Maravilloso.

Haití, una nación que combina la ancestral herencia europea con el imaginario africano, se convirtió en su primigenia escuela. Ahí encontró la fe, a la que juzgaba esencial para captar las señales de esa otra realidad. Al final del párrafo, ironiza con respecto a la mirada eurocéntrica y despreocupada de los surrealistas; cuestiona su distanciamiento de los hechos que posteriormente van a retratar.

A cada paso hallaba lo real maravilloso. Pero pensaba además, que esa presencia y vigencia de lo real maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera, donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonías. Lo real maravilloso se encuentra a cada paso en las vidas de los hombres que inscribieron fechas en la historia del Continente [...] siempre me ha parecido significativo el hecho de que, en 1780, unos cuerdos españoles, salidos de Angostura, se lanzaran todavía a la busca de El Dorado, y que, en días de la Revolución Francesa —¡Vivan la Razón y el Ser Supremo!—, el compostelano Francisco Menéndez anduviera por tierras de Patagonia buscando la Ciudad de los Césares [...] ¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo Real Maravilloso? (Ibíd., p.11).

Lo que al inicio representó el asombro ante cierto capítulo histórico-mítico ocurrido en Haití, se transformó luego en una cavilación que hizo a

Carpentier remontarse y tantear en la historia de Latinoamérica. De esta manera, el escritor cubano, en un brevísimo recuento cronológico, ubica sucesos y actores que se acomodan perfectamente junto a los conceptos que soportan el edificio de lo Real Maravilloso. Qué, si no fe, promovió a un grupo de españoles de la era racionalista a rastrear El Dorado. Qué, si no fe, incitó a Menéndez dirigirse hasta la Patagonia para descubrir la Ciudad Encantada de los Césares...

Carpentier culmina la reflexión con una pregunta, que se ha convertido casi en el manifiesto de lo Real Maravilloso.

Una de las investigaciones más concienzudas de esta variante literaria fue elaborada por el recordado crítico y novelista peruano José Antonio Bravo. Este estudioso contribuye a sistematizar la propuesta carpenteriana e incluso evalúa sus componentes:

Hasta aquí tenemos seis elementos importantes para el análisis:

- Primero: La fe.
- Segundo: Personas que tienen fe.
- Tercero: Personas que tienen fe en alguien.
- Cuarto: Este alguien posee atributos superiores.
- Quinto: Estos atributos superiores que tiene alguien se ponen de manifiesto delante de la gente que cree.
- Sexto: Esta revelación, este hecho extraordinario, se llama Milagro.
- Sétimo: Tanto el autor como sus personajes tienen fe en acontecimientos extraordinarios.
- Octavo: El lugar geográfico donde se dan estos acontecimientos es América. (Bravo, 1978, p.28).

Esta clasificación por niveles, a la manera de una jerarquización o un cuadro de grados y escalas, es muy conveniente, puesto que agrupa los distintos constituyentes que conforman lo Real Maravilloso. De la amalgama y articulación de todos ellos asomará aquella atmósfera tan

típica de nuestros pueblos, desplazada luego a la obra literaria. Cada una de las fases indicadas por Bravo se desempeña como un perímetro que va confinando al receptor a este universo único.

Para Carpentier, la naturaleza en Latinoamérica es algo prodigioso que adquiere dimensiones que superan cualquier aprehensión, estimulando un sentimiento de maravilla y asombro. Según él, esto se debe al hecho de que, a diferencia de la naturaleza latinoamericana no ha sido dominada; es silvestre y salvaje. (Bernal, 2006, p.37).

Nosotros sin embargo, debemos sopesar la disparidad de percepción como un provechoso testimonio de los matices que puede evidenciar esta tendencia y a partir de ella adquirir un mejor discernimiento sobre nuestra idiosincrasia, concebida como una diversidad de rasgos y actitudes heterogéneos que cimentan directa e indirectamente, aquello que denominamos identidad. En el caso de la creación de nuestros dos autores y más específicamente en los textos seleccionados, se buscará la comprobación de estos elementos como conformantes de una concepción denominada lo Real Maravilloso.

Es necesario ratificar que grosso modo las etiquetas Real maravilloso y Realismo mágico, son en términos prácticos para usos de esta investigación, equivalentes y que por esa razón se alternan sin mayores distinciones. Tal vez la discusión se amplía cuando Menton nos recuerda los orígenes de la utilización del término Realismo mágico en Latinoamérica:

Desde 1955 se ha usado el “término realismo mágico” con creciente frecuencia para describir la narrativa latinoamericana escrita después de la segunda Guerra Mundial. Muchas veces se señala como uno de los factores claves que llevaron a la fama internacional las obras de Jorge Luis Borges, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez y muchos más. Al mismo tiempo, la falta de una definición uniforme de ese término preocupa más y más a los críticos y el congreso llevado a cabo en agosto



de 1973 por el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana se dedicó exclusivamente a ese problema. Se leyeron muchas ponencias, se discutió con vehemencia y Emir Rodríguez Monegal, en su conferencia inaugural, hasta abogó por la eliminación total del término debido al “diálogo de sordos” entre los colegas. (1999, p.15).

Llama poderosamente la atención el gran debate y la frustración en torno a la esencia y definición del Realismo mágico y también, la posible mención de Borges como un exponente de esta tendencia, cuando dicho escritor ha sido catalogado usualmente dentro de la estética fantástica.

## **1.2) Lo Real Maravilloso y el contexto sociocultural**

Esta tendencia de raigambre latinoamericana revela como muy pocas, el dilema en que se encuentran nuestras naciones, es decir, la de consagrarse a la búsqueda de una serie de señales plurales y sincréticas que nos permitan acceder a una identidad, que más allá de las arengas retóricas, es una necesidad perentoria para reconocernos y entendernos.

Lo Real Maravilloso, perfecto punto medio entre la perspectiva social y la estética es pues, desde el lado creativo, toda una estampa de esa ansiedad por conocernos y de arribar -desde esa visión introspectiva- al núcleo de nuestra propia identidad.

Desde luego que ambos ingredientes de esta orientación latinoamericana crean sus propios confines y a la vez sus singulares vacíos. Por ejemplo, lo antropológico exhibirá su disciplina en la metodología y su relación mimética con la realidad objetiva, razones implícitas de esta ciencia social y lo narrativo pondrá en claro que los vínculos entre la realidad “real” y la “ficticia” son arbitrarios y no están

obligados a instalar equivalencias rígidas. Pero en líneas generales, esos indicios fronterizos e irreductibles, en cualquier caso que intentemos forzar un enfoque uniforme; se convierten, contradictoriamente, en difusos y hasta imperceptibles en el tema específico de lo Real Maravilloso, puesto que, si hay un limbo donde los rangos conceptuales se ven oscilantes, ese es precisamente el espacio en el que se manifiesta la tendencia estética que es materia de nuestro enfoque.

Desde luego, cada cual puede tener la opinión que considere más oportuna sobre la realidad y sobre sus relaciones con la literatura. Lo que nadie puede no advertir, y eso resulta decisivo, es que la referencia de lo natural, de lo razonable o verosímil, continúa posibilitando la percepción de las diferencias. Antes era la pobre lógica de cada día la que permitía apreciar la aparición de lo inexplicable. Ahora, y claramente en el caso de Carpentier, es la implacable lógica del racionalismo, que se considera ajena, lo que permite valorar la excepcionalidad del mundo americano. (Fernández, 2001, p.292 – 293).

El esquema de los opuestos complementarios se refleja en toda su amplitud al trastocarse las categorías que usualmente se habían erigido como las dominantes en el curso evolutivo que ha seguido la cultura occidental.

De este modo, las dos dimensiones que se le atribuyen a la lógica crean la dinámica que posibilita la evidencia de lo Real Maravilloso.

El figuradamente sólido constructo racionalista manifestó sus hendiduras y a través de ellas es que se ha podido revelar esa excepcionalidad americana a la que Fernández hace referencia.

En nuestra época se hace inaplazable una síntesis de los conceptos y los medios de información e investigación que nos guíen

hacia presunciones coherentes. Por ello, la clasificación de mecanismos según su tipología, ya sean sociológicos, antropológicos e históricos por un lado y literarios, artísticos y estéticos por otro, entorpecen una visión objetiva y totalizadora de la cuestión a estudiar.

Esa es la razón por la que lo Real Maravilloso permite una coyuntura poco usual de fusión o acoplamiento interdisciplinario y al mismo tiempo denota una inquietud continental por nuestra naturaleza y estructura étnica, artística, social y psicológica.

Entonces, si conciliamos el interés que el asunto reviste por el ángulo formal y por el temático, nos ubicamos ante el mayor argumento que este puede detentar en sí mismo, y por lo tanto su solidez como motivo nos dispensa de pautas ajenas a su naturaleza y de apreciaciones metatextuales, ciñéndonos a las facetas en las que la literatura y el contexto sociocultural, van de la mano.

Entretanto, en el viejo continente europeo, el mundo cultural ya estaba listo para la aparición de Latinoamérica en el mapa. La vanguardia, especialmente el Surrealismo, había luchado por la aceptación del Otro como un factor cultural valioso. El camino había sido preparado por el desencanto general hacia la civilización europea después de la Primera Guerra Mundial, resumido por Oswald Spengler en su libro *La decadencia de occidente* (1918). No obstante, aparecer en el mapa cultural no era suficiente; la “aceptación” que manifestaba Europa distaba mucho de ser aquella buscada por Latinoamérica. Se trataba de una aceptación que mantenía la diferencia entre Europa, como centro civilizado, y el sub-continente, como el Otro. En otras palabras, era una concepción de Latinoamérica que dependía de y cuya identidad se enmarcaba en términos de los preconceptos ideológicos del discurso hegemónico de Occidente. De allí que el Otro fuera reconocido solamente como fuente de entretenimiento exótico y experiencias revitalizadoras, quitándole de esa manera cualquier

legitimidad a la cultura latinoamericana. (Bernal, 2006, p.13).

Dejando de lado lo que a estructura se refiere, el tema de lo Real Maravilloso y sobre todo sus secuelas, nos obligan a establecer principios reflexivos sobre nuestra identidad. Por eso, aunque no pretendamos plantear pares básicos como fondo y forma, se puede percibir una complementación tácita en lo Real Maravilloso: “Un rasgo distintivo de lo Real Maravilloso es que su método maneja un lenguaje artístico por excelencia en el plano de la expresión y valores documentales en el plano del contenido” (Asenov, 1986, p.19).

Esta segmentación puede parecer artificial, no obstante es una manera de reconocer a lo Real Maravilloso como una tendencia ambigua y dual, sencillamente desmontable en sus partes conformantes. Apreciamos por ejemplo de qué forma actúa su intrínseca esencia al ramificarse en dos niveles racionales, como los que conciernen a la teoría y al método; lo que coloca al escritor no solo como un esteta enunciador de discursos puramente artísticos sino incluso como un creador en el desempeño de su función intelectual:

Lo Real Maravilloso es un fenómeno literario oriundo de Latinoamérica, es a la vez una teoría y un método. Lo Real Maravilloso implica una ardua labor en dos direcciones: por una parte, requiere un estudio exhaustivo del mayor número de facetas de la realidad y, por otra, un enfoque valorativo de la misma que niega determinados sistemas axiológicos y confirma otros. Esto significa que el escritor es más que un simple registrador de hechos y fenómenos y que la obra no es sólo un signo estético, sino que cumple una función ancilar que la incorpora a una de las tradiciones más

entrañables de la literatura hispanoamericana. (Ibídem, p.20).

Sin embargo, esta cita no disiparía el horizonte si no tomamos en cuenta que lo Real Maravilloso como *imago mundi* se propone incorporar sobre la base de la realidad, una representación verosímil de ese universo concreto que es su cimiento. Este reflejo estético está estructurado sobre soportes firmes y mecanismos metodológicos que incluyen el carácter unitario y la originalidad de los sucesos y fenómenos de la realidad, la fusión que implica el mestizaje y la antítesis de dichos elementos para perfilarlos.

Usualmente estas tres peculiaridades caminan juntas y producen como desenlace el asombro, la sorpresa y la conmoción definitiva en los lectores. Como se atreve a definir el Realismo mágico, el teórico Seymour Menton:

Es la visión de la realidad diaria de un modo objetivo, estático y ultra preciso, a veces estereoscópico, con la introducción poco enfática de algún elemento inesperado o improbable que crea un efecto raro o extraño que deja desconcertado, aturdido o asombrado al observador en el museo o al lector en su butaca. (1999, p.20).

Ese desconcierto naturalmente no queda solo en el efecto sorpresa, sino que muchas veces, connota costumbres y manifestaciones culturales propias de nuestro continente.

De este modo, el sistema de lo Real Maravilloso exige al lector a inquirir y posteriormente asumir una toma de conciencia acerca de la identidad latinoamericana.

En consecuencia, el realismo mágico constituyó la respuesta literaria a una determinada concepción de América, y en ese contexto ha de analizarse su posible relación con la literatura fantástica. Esa concepción de América respondía a la convicción declarada de que existían formas de pensamiento distintas a la gobernada por la lógica o el racionalismo, antes la única legítima y ahora identificada con la represión de los instintos y con el imperialismo europeo o norteamericano. Frente a ésta, y frente a lo que se supone su pobreza imaginativa, esas otras formas de pensamiento tienen que ver con lo mágico, con lo prodigioso, con lo sobrenatural, que se insertan sin dificultades en un orden distinto, en una “realidad” (en una visión del mundo) que no siente necesidad alguna de ser razonable. En esa otra lógica bien puede el tiempo retroceder respondiendo a un conjuro, y un hombre transformarse en animal, y una doncella subir al cielo envuelta en una sábana.

En el mundo americano lo extraordinario deja de serlo, de modo que la literatura del realismo mágico sería un testimonio fiel (realista) de lo real maravilloso de América. (Fernandez, 2001, p.292).

Es revelador que Fernández sugiera el término “respuesta”, ya que éste supone un papel activo de nuestra cultura, un reconocerse y admitirse como interlocutor válido en el diálogo que tradicionalmente tenía carácter asimétrico y que simbolizaba en lo colectivo la idea del sujeto subalterno.

Así, el viejo continente, no solamente se relacionaba con América Latina, sino que permanecía silente, desbordado por el ímpetu creativo de esta zona del planeta. La Europa que había gestado en el XIX la más insigne explosión y auge de la novela y que prácticamente había agotado el género, se encontró en una encrucijada: las técnicas narrativas

innovadoras que utilizaron no pudieron camuflar la ausencia de imaginación, la rutina creativa del realismo, que entraba en clara decadencia a principios del siglo XX. Era apremiante por lo mismo, que el caduco discurso racionalista y el determinismo occidental, dieran paso a un modelo reformador y natural, que no precisó de un manifiesto o de una revolución estética; por el contrario, siempre estuvo allí, distante del curso dialéctico al que fue sometido el arte en Europa.

La conducta de parte de los lectores, para aceptar la ficción, es viable gracias a un deslinde que aparece entre lo Real Maravilloso “falso” y lo “verdadero”; dentro de lo primero se alojaría la visión premeditadamente distorsionada que tuvieron los españoles al llegar a América; distorsión engendrada por razones religiosas, enmascaradas y oportunistas, o en todo caso confundidas con el imaginario popular de la edad media, que percibía a Latinoamérica como un espacio vacío dentro del cual era lícito incluir los bestiarios europeos y todo el abanico de criaturas mágicas y temores colectivos.

El “realismo maravilloso” plantea la coexistencia no problemática de lo real y lo sobrenatural en un mundo semejante al nuestro (...) Una situación que se consigue mediante un proceso de naturalización (verosimilización) y de persuasión, que confiere *status* de verdad a lo no existente. El realismo maravilloso descansa sobre una estrategia fundamental: desnaturalizar lo real y naturalizar lo insólito, es decir, integrar lo ordinario y lo extraordinario en una única representación del mundo. Así los hechos son presentados al lector como si fueran algo corriente. Y el lector, contagiado por el tono familiar del narrador y la falta de asombro de éste y de los personajes, acaba aceptando lo narrado como algo natural. (Roas, 2001, p.12).

El efecto de la naturalización es básico para aceptar lo Real Maravilloso como una expresión espontánea o al menos para que ella lo simule en el grupo de obras que suelen reunirse en torno a este movimiento. El lector, desbordado por el efecto dudoso que causa lo Real Maravilloso, se siente sojuzgado por los designios del escritor, el que interpreta y exhibe esta compleja realidad sin ninguna modulación, con la misma espontaneidad con la que se manifestaría en cualquier episodio rutinario de su vida.

No se trata, por lo tanto, de crear un mundo radicalmente distinto al del lector, como es el de lo maravilloso, sino que en estas narraciones lo irreal aparece como parte de la realidad cotidiana, lo que significa, en definitiva, superar la oposición natural / sobrenatural sobre la que se construye el efecto fantástico. Podríamos decir, en conclusión, que se trata de una forma híbrida entre lo fantástico y lo maravilloso. (Ibíd., p.13).

El contraste del que se nos habla entre natural y sobrenatural, es parte del concepto común de la realidad, es decir ese convenio que Occidente ha consentido desde tiempos remotos y que tuvo su esplendor con los positivistas y su declive con las teorías contemporáneas y posmodernas, surgidas a su vez de la relatividad einsteniana y del Principio de incertidumbre, por ejemplo.

Por esas razones es que en el *Diario de Colón* y los tempranos testimonios de los cronistas se manifestó la denominada “Palabra Referida”, con lo que las fronteras del absurdo se ampliaban y permitían diversas apreciaciones y la ineludible resemantización de nociones y hechos que en nuestro continente tienen una lectura y una funcionalidad



diferentes. Amazonas, aniueros, acéfalos, etc, transitaban en un cándido juego de desplazamientos por el espacio latinoamericano y se superponían o descartaban a los auténticos representantes de nuestra fauna ancestral:

Colón descubre un mundo totalmente nuevo. Sin embargo, no acepta la realidad de este mundo como se le presenta, sino que, como es lógico, la acomoda a unos conocimientos y creencias previas, que le dan sus criterios de interpretación. Esta visión subjetiva y casi fantástica de la realidad se refleja de manera muy clara en algo tan elemental como las palabras con que describe lo que ve o lo que cree ver. (Orrego, 1991, p.6).

De ahí que, retornando a Asenov, diferenciamos un nivel denotativo de uno connotativo en lo maravilloso real. Ambos aspectos son antagónicos y aunque derivan de una matriz primordial como es lo maravilloso, sus preocupaciones constitutivas son sustancialmente distintas. Siguiendo a Asenov, este maravilloso real es instantáneo, impactante, produce una poderosa ruptura con lo que entendemos como realidad y motiva en el lector –signado por su percepción lógico/racional- el encandilamiento, el asombro:

Lo maravilloso real, contrapartida de lo maravilloso falso, se manifiesta –como decíamos– en dos niveles intrínsecamente entrelazados. En el plano de la denotación, lo Real Maravilloso es explícito “a flor de piel”, recoge lo maravilloso “en estado bruto”, lo representa de modo que infrinja las normas y suscite el efecto inmediato de sorpresa en personajes y lectores. Estos párrafos, marcados por Carpentier con una clave formal que vienen a ser aquellas partes del discurso con la intención de sorprender, asombrar, maravillar, admirar, contienen lo maravilloso significado por lo insólito, lo extraordinario, tanto bello como horroroso.

Lo Real Maravilloso denotado abarca todos los contextos de la vida sin desdeñar ninguno que enmarcamos en los tres grandes grupos señalados. La teoría de los contextos de Carpentier se convierte en una práctica y lo Real Maravilloso de este nivel significa una indagación minuciosa que lo diferencia sustancialmente de otros procedimientos literarios. Descomponiendo la realidad, lo Real Maravilloso denotado crea imágenes precisas, aporta conocimientos, desentraña sustratos ocultos, emite juicios directos. En el campo de la denotación operan de una manera inmediata en los tres mecanismos señalados. (Asenov, 1986, p.21).

Este ritmo denotativo se manifiesta fundamentalmente en algunos factores como:

- 1) La "raza". - La convivencia y mezcla de las distintas variedades étnicas de América Latina, concede al continente una posibilidad mayor de relatos y crónicas imaginarias.
- 2) Lo social. - Las divergencias ideológicas y socioeconómicas de cada conglomerado social explican las motivaciones de los individuos y las conductas colectivas.
- 3) La cultura. - Los productos artísticos e intelectuales de nuestros países al entrar en contacto, a veces conflictivamente, generan un corpus estético de gran complejidad, delicadeza y originalidad.

Lo Real Maravilloso es el resultado de la mixtura de todo esto.

Aparte de dichos elementos, en el discurso de los narradores representativos de lo Real Maravilloso como Carpentier, Rulfo o García Márquez, se pueden advertir dos estilos: uno culto que incluye a los metalenguajes, y otro coloquial. El primero es hegemónico y a través de él se consuman los postulados esenciales del

sistema. El segundo es también funcional porque es un vehículo de desmitificación, interrumpe ciclos temáticos, realiza desplazamientos en el espacio y en el tiempo, también la alternancia de ambos discursos puede suscitar el choque, la oposición. Asenov sostiene a manera de conclusión:

Partiendo de la premisa de que la obra literaria designa siempre una realidad extraliteraria, hay que investigar los lazos de la obra con el referente. Sobre la base de la tradición literaria y del plano de la expresión y la estructura de la obra, el receptor la juzgará de ficción, documental, fantástica, etc. sin embargo, lo documental, lo testimonial, el realismo en el sentido de estrechos lazos con el referente se detecta tanto a través de la denotación como de la connotación. (Ibídem, p.22).

Así descubrimos valores documentales que están al servicio de una perspectiva realista, de un retrato veraz del contexto extraliterario, en ningún momento mermado por los medios. De acuerdo con lo propuesto, a los receptores les corresponde también conceder los campos privilegiados y las simbologías que procedan de las obras correspondientes a lo Real Maravilloso, pero estas son producto irrefutable de la propia dinámica sociocultural que exterioriza esa propuesta tan original.

Los escritores citados en este texto, como todos los autores, establecen distintas categorías de relación con su obra. Algunos como Carpentier, por ejemplo, no sólo elaboran libros clasificados dentro de lo Real Maravilloso sino que también se proponen como teóricos de esta propuesta, como lo ratificó en el prólogo de *El reino de este mundo* (1948). Es decir, que había una nítida intencionalidad de su parte, de validar en su obra, sus hipótesis estético-culturales.

De alguna forma los otros autores aludidos en esta investigación, no desarrollaron de manera sistemática, hipótesis sobre lo Real Maravilloso, pero

en diversas entrevistas, foros o discursos, hicieron patente una toma de posición con respecto a su estilo creativo.

El mercado editorial y los medios de difusión masiva colaboraron con la exposición pública y académica de estos escritores y por lo mismo los forzaron a esbozar su arte poética y a construir ciertos criterios formales.

En los casos de Rulfo y García Márquez, ellos no previeron la repercusión que lograrían conseguir *Pedro Páramo* (1955) y *Cien años de soledad* (1967) respectivamente.

También es ineludible percatarse de uno de los temas más polémicos que enfrentan estos narradores, y es el del vínculo entre autor y crítico.

Para el conjunto de creadores a los que consideramos fundadores, la relación fue inmejorable y novelas como *El reino de este mundo*, considerada fundadora del género, *Pedro Páramo* y *Cien años de soledad*, se han convertido en reconocidos hitos de la nueva narrativa hispanoamericana.

En general, lo mismo se puede decir de la relación entre el autor y el receptor; la que para los escritores mencionados fue igualmente gratificante.

En el tópico de lo Real Maravilloso, la creencia colectiva adquiere una objetividad evidente puesto que ella es en América Latina la que genera esta forma de comprender nuestra identidad. Es muy difícil que el postulado de la Creencia Colectiva se desenvuelva de mejor manera que en el espacio mítico de esta tendencia, ya que el primordial requisito es para Carpentier, la noción de fe, esa fe popular que gesta lo Real Maravilloso.

Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe y más adelante el mismo Carpentier ubicará en un espacio geográfico de Latinoamérica aquello que le imprimió su principal experiencia, motivo

central de su novela *El reino de este mundo*. (Bravo, 1978, p.27).

### 1.3) Contexto y sincretismo

Macondo era entonces una aldea de barro y caña brava construida a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. El mundo era tan reciente que muchas cosas carecían de nombre y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo. (García Márquez, 1986, p.7).

Aún en estos días en este gran universo denominado América Latina, combinación de Comalas y Macondos, hay cosas que aún carecen de nombre y a las que tenemos que señalar con el dedo. Pero más allá de lo lírico, todavía queda un amplio corpus por analizar y redefinir.

Lo Real Maravilloso desde la sistematización de Carpentier en *El reino de este mundo*, sintetiza un deseo que abarca también lo académico: el hallazgo de nuestra identidad. Esta meta, como todo lo producido en América Latina, se dirige al primer narrador oral que relató algún mito o leyenda ancestral en cuclillas, apuntando con sus dedos a los astros, en Mesoamérica o en los Andes. Dicho intento por esclarecer el origen del mundo donde nos ha tocado vivir es una de nuestras magníficas herencias. Esta expectación por dilucidar nuestro origen, derivó de manera inapelable en la construcción de un modelo autónomo y propio.

Tomando esta ansiedad por definirnos como punto de partida de cualquier acercamiento a lo Real Maravilloso, llegamos a la conclusión de que la oposición con el surrealismo clásico era indispensable, de ahí que Carpentier, recuperado

de su deslumbramiento por esta forma del vanguardismo europeo, firma en 1930 al lado de once surrealistas rebeldes, un manifiesto antibretoniano, y aunque aparente ser contradictorio todavía en este gesto subsiste un reconocimiento implícito. Por ello, Klaus Müller-Bergh sostiene que “Las inquietudes de los jóvenes surrealistas le inspiran la rebeldía contra la cultura occidental y refuerzan su conciencia del futuro de Hispanoamérica. Lo incuestionable es que el ejemplo surrealista confirma las ideas de Carpentier...”. (1972, p.28).

No obstante, allá en Europa, predomina la superestructura: la oposición entre el consciente y el subconsciente; el eros y el tánatos, es una dualidad o dicotomía que se presenta en los diversos aspectos humanos, pero emergiendo de un mundo racional, aunque distante de los hechos concretos. Estos instintos oníricos, permanecen en un “mundo de las ideas”, en una órbita paralela e interactuante, pero siempre inexorablemente alterna a la realidad tangible.

No sucede así con lo Real Maravilloso, que es un conflicto desbocado, una mixtura alucinante de quimeras, supersticiones, racionalidades y esperanzas, en la que los paradigmas judeocristianos coinciden y se fusionan con los ritos yorubas, donde el *Mito del Eterno Retorno* y la ansiedad por el futuro se entrecruzan y se convierten en uno. Es decir, donde cada acto y conducta revela ese estadio fantástico. Si orientamos un enfoque hacia Latinoamérica, lo primero que divisaremos será la variedad y las dicotomías. A desiertos descomunales e inhóspitos, suceden los lagos, ríos y océanos más elevados y más amplios del mundo. Junglas compactas y vírgenes se ven contrastadas por cordilleras imponentes. A La planicie, que rivaliza con el nivel del mar, puede, en un

espléndido recorrido geográfico, seguirle una desmesurada urbe a cuatro o cinco mil metros de altura.

En resumen, nuestra topografía es un capricho desaforado, que no tomó en cuenta a la precisión y a la simetría, tan apreciadas por los grecorromanos.

Otro catalizador de lo maravilloso en Latinoamérica, según Carpentier, es la coexistencia de diferentes tiempos y espacios. Más aún, *lo real maravilloso* se explica en términos de la dislocación del tiempo y el espacio. Carpentier sostiene que lo maravilloso se presenta cuando en una situación que parece normal, que se desarrolla de modo ordinario dentro de las dimensiones de tiempo y espacio, algo irrumpe súbitamente logrando que las cosas tomen la característica de “maravilloso”. Sin embargo, este algo que sucede no es evidente; por el contrario, lo maravilloso en Carpentier parece provenir de una disrupción sutil. Según él, lo fantástico es inherente a las realidades naturales y humanas de tiempo y espacio, en este caso la yuxtaposición improbable y las combinaciones maravillosas existen en virtud de la variada historia, demografía y política de Latinoamérica (Bernal, 2006, p.38).

Un segundo gran contrasentido es aquel que está relacionado con los distintos períodos de evolución que experimenta el hombre latinoamericano: el eje de simultaneidades. Así advertimos asombrados el despliegue tecnológico que tenemos a simple vista en Buenos Aires, Brasilia, Bogotá o Lima, capitales caracterizadas, como cualquier otra, por la automatización y la informática, por el intercambio audiovisual y la realidad virtual, y volvemos la vista hacia un poblado remoto y enigmático en el que se danza antes de la muerte, poseídos por el poder protector de una divinidad y en la que un simple teléfono celular sería prácticamente un prodigio que sacudiría la visión del mundo que sus habitantes mantienen desde centurias. Un tercer elemento que desarrolla un proceso de tesis y antítesis, singularmente dialéctico, es el

de las creencias: las metamorfosis que sufre la fe en Latinoamérica es, absolutamente, uno de los más deslumbrantes espectáculos que podemos observar y hasta sentir en carne propia. Nos transformamos en partícipes de las formas más tradicionales y hasta contradictorias de las religiones occidentales, lideradas por la judeocristiana; los remanentes de sectas orientalistas y cultos oceánicos, para llegar después a la dilatada gama de episodios sobrenaturales y folclóricos en las que la magia, el vudú, el chamanismo y la macumba están presentes.

En un desplazamiento imaginario podríamos ser testigos de un exorcismo católico y de uno indígena, nos detendríamos en la fisonomía marcadamente andina de un Cristo de Nazareth absurdamente crucificado en el Perú o en Bolivia o en la de una insólita virgen morena en Cuba al lado de la que yacen unos caracoles, los que al ser lanzados podrían servir para escudriñar el futuro. Quedaríamos impregnados eternamente de la efigie de un chamán amazónico que ingiere un alucinógeno y convoca a Dios o al diablo, ya que ambos poseen poderes, y se convertiría en esclavo del primero que acudiera a protegerlo “Más aún, para Carpentier, la historia de Latinoamérica no es más que la narración de lo inusual. Dice que mientras en Europa escuchó leyendas de lo fantástico, en Latinoamérica lo fantástico formaba parte de la realidad y la historia” (Bernal, 2006, 40)

Así, es patente que en estas representaciones de transculturación y de otredad, logramos notar que las peculiaridades sincréticas y mestizas de América latina evidencian no solo nuestra ubicación sino que de manera inexorable construyen un espacio de sucesos e incidentes que merecen una



nueva lectura, ya que van a fraguar gradualmente el patrimonio simbólico, conformado por la pedagogía, el arte y la historia cultural de nuestro subcontinente.

Es por ello que, de este contexto, surgirá el creador literario, el demiurgo, que interprete y proponga a su manera esa realidad en la cual se centra y de la cual es producto.

Las primeras tensiones se activarán entre dos campos nítidamente diferenciados: el literario, que es el resultado de fuerzas peculiares desarrolladas dentro de un terreno social determinado-en este caso, la dinámica latinoamericana (esencialmente la peruana)- y el estrictamente coyuntural ámbito sociohistórico.

Lo Real Maravilloso motiva también dejar en el pasado los prejuicios reduccionistas que relegan al arte en la situación de ser un campo cerrado en sí mismo, cercano al clásico tópico hedonista de “El Arte por el Arte” o en un lastimero papel de subordinación con respecto al entorno político o económico vigente.

El capital simbólico existente es aprovechado por cada artista de diferente forma. En nuestro caso, los escritores representativos de lo Real Maravilloso expresan su autonomía e identidad con un tono crítico e iconoclasta buscando además plantear una suerte de “Espíritu” cultural, racial, artístico e histórico que se traduzca en un volver la vista hacia nosotros. Una manera de conseguirlo es la de reconocer nuestras peculiaridades.

*Lo real maravilloso* se centra en la relación entre hombre, naturaleza e historia y en la forma en que tales elementos interactúan para crear una cultura única. Dada la historia de Conquista y Colonia en Latinoamérica, *lo real maravilloso americano* es un

término que brotó de la sensación de desarraigo y tuvo como consecuencia una imagen de Latinoamérica como tierra utópica. De acuerdo con González Echevarría, el trabajo de Carpentier se sitúa en esta tradición post-romántica. (Ibídem, p.42).

#### 1.4) Realidad e imaginario popular

Todos los enmarañados conceptos antes mencionados, para los que las palabras frontera o límite no significan nada y cuya fuerza es tan grande que acaba con todo intento de interpretación o desmonte de los elementos inconexos que lo conforman, constituyen en esencia lo Real Maravilloso. Ellos finalmente son más que cuestionables ensayos de contener algo que desborda el terreno de los conceptos y que está singularmente vinculado a los actos naturales del hombre y la esencia latinoamericanos.

Desde luego, proponer que la realidad es maravillosa, como hizo Carpentier, no es más comprometido que suponerla extraña, como Todorov parece deducir de la cosmovisión contemporánea. Si suponemos que el realismo mágico constituyó una reproducción fiel de la maravillosa realidad americana, podemos excluir esa literatura del ámbito de la literatura fantástica. Pero eso no resuelve el problema: lo indudable, lo decisivo, es que lo maravilloso continúa percibiéndose en contraste con “lo normal”, y quizá también en contraste con “lo anormal”, en los propios textos o en relación con el contexto literario europeo e incluso con el latinoamericano. Y ahora cada cual puede sacar sus propias conclusiones: si se piensa que lo sobrenatural actúa en *Cien años de soledad* según sus propias leyes y no es en absoluto inquietante, el realismo mágico puede quedar encuadrado en el ámbito de lo maravilloso, próximo a los cuentos de hadas y a lo milagroso cristiano. Yo prefiero otra interpretación: el realismo mágico ha de relacionarse con los límites del racionalismo o del irracionalismo tal como se han profesado en la cultura occidental, con el cuestionamiento de esa manera de ver el mundo, con la fascinación y el temor que ejerce lo desconocido, lo

que amenaza con desestabilizar un equilibrio siempre precario. Cuando Carpentier pretendió dar testimonio de una realidad distinta –tan ajena al racionalismo europeo como al irracionalismo también europeo de los surrealistas-, entendió que esa realidad tenía que ver con una dimensión oculta y permanente del hombre. (Fernández, 2001, p.297)

El simple detalle de enfrentar conceptos y de no encontrar una correspondencia total entre ellos, nos conduce a conclusiones heterogéneas. Por ejemplo, si estimamos al realismo mágico como un probable retrato de la realidad maravillosa latinoamericana, hallaríamos que el mérito de los escritores que han canalizado su esfuerzo en ese enfoque, estribaría en su objetividad –si cabe el término- para rehacer con palabras toda una visión del mundo.

Sí, por otro lado, el realismo mágico debe parangonarse y contrastarse con el racionalismo e irracionalismo occidentales, como procuró Carpentier, pues tenemos un giro trascendente respecto a los modelos acerca de la realidad. El propósito entonces, derivará de una simple aspiración referencialista que se contenta solamente con la descripción maravillada de la realidad latinoamericana, a la evidencia, a través de la literatura, de un grupo de elementos que permitan leer nuestra realidad de manera adecuada, utilizando para ello, al mediador más útil: lo Real Maravilloso.

De acuerdo con lo expresado debemos interiorizar la perspectiva que puede tener un observador extranjero que ingresa a esta amalgama de paisajes, etnias y culturas y que podría estar encarnado en los viajeros europeos que arribaron a nuestro suelo desde la época del descubrimiento y de la conquista. Así podemos sentir que un antecedente

remoto en el tiempo mas no tanto en la concepción del mundo americano de Carpentier, Asturias, Rulfo o García Márquez, son los testimonios y crónicas de los viajeros peninsulares que descubrieron, entre fascinados e incrédulos, el despliegue de magia exhibido ante sus ojos, manifestado de la forma más ordinaria y al que misteriosamente le imputaron significados que no poseían o también a los que incrementaron con su propia exageración, estimulados tal vez por esa atmósfera desorbitada que los envolvió y encandiló. Ese es el caso, por ejemplo, del nombre del río Amazonas, que apareció cuando los forasteros hispanos juraban haber rivalizado con temibles y poderosas mujeres (otra vez la extralimitación) que se comportaban en la lid como los más curtidos soldados y que por sus características no podían ser sino las míticas combatientes de la mitología clásica lideradas por Pentesilea o Hipólita.

También es remarcable la exploración constante que emprendieron los españoles en el Cuzco y otras poblaciones para extraer supuestos tesoros incaicos a los que asignaban dimensiones colosales, o las pasmosas expediciones para hallar “El Dorado”. Si a ello le sumamos los atestados del cronista Bernal Díaz del Castillo, quien proclamó que existían en el Río de la Plata mezclas de pez y cerdo y más aún hombres peces que servían de alimento a los nativos, comprenderemos por qué José Martí se manifestó tiempo más tarde de forma tan contradictoria cuando proclamó: “No habría poema más triste y hermoso que el que se pueda sacar de la historia americana” y “¡Qué novela tan linda la historia de América!”. Sentencias que indudablemente sirven de prólogo a lo dicho por su paisano Alejo Carpentier en *El reino de este mundo*: “¿Pero,

qué es la historia de América toda sino una crónica de lo Real Maravilloso?” (1994).

Carpentier explicó la presencia de lo maravilloso en la cultura latinoamericana como sincrética, no solo a causa de la convivencia de personas de diferentes razas, sino también por la asimilación cultural de influencias externas a Latinoamérica, como por ejemplo, la Revolución Francesa y la colonización cultural de Europa y Norteamérica. Conocer y entender estas influencias no significó para Carpentier que Latinoamérica hubiera sido colonizada. Por el contrario, todos estos eventos le dieron a Latinoamérica una visión del mundo más amplia que la que podrían tener los europeos. (Bernal, 2006, p.42).

Es evidente que en este territorio de conflictos y tensiones ya proponemos dos elementos claramente distintos: realidad e imaginario popular. ¿Dónde culmina uno y empieza el otro? Lo primero es deslindar que prácticamente existen dos posibilidades de asumir esta realidad, describiéndola fielmente al estilo de los narradores europeos de la escuela realista, leales a una doctrina donde los hechos objetivos y las circunstancias interactuantes del contexto son fundamentales; o reelaborándola estéticamente, echando mano a ese íntimo capital simbólico que todos poseemos y a la competencia y originalidad que distingue a un creador de un simple exégeta intelectual.

Definitivamente nos quedamos con la segunda posibilidad; la cual se bifurca a su vez en otros posibles sistemas de análisis e interpretación. Uno de los cuales es evaluar las características básicas de las obras literarias; es decir el célebre “criterio de literariedad” o quizá los ensayos inmanentistas revelados por los formalismos, (ya sea ruso con “El círculo de Moscú” o la “Opoiaz”, o el bastión estructuralista francés con Genette,

Barthes y compañía); otra es el anacrónico método biográfico, el que a pesar del desempolvamiento que llevó a cabo Sartre cuando escribió un ensayo sobre Flaubert y su obra, resulta exiguu y de muchas maneras se acomoda dentro de los moldes del positivismo; y finalmente, podemos considerar en esta hipótesis particular a la intertextualidad.

Esta última posibilidad puede ser la más apropiada, ya que gran parte del imaginario latinoamericano se alimenta de dos fuentes: la propia cosmovisión nativa, a la que Asenov denomina Maravilloso Real, y la mirada de los conquistadores, a la que él mismo llama Maravilloso Falso. De la asociación de ambas surge esa neomitología evidenciada en términos literarios por García Márquez, Rulfo y Carpentier.

Las marcas intertextuales entonces las advertimos en la rica tradición escrita y oral de las monumentales civilizaciones precolombinas, pero también en las crónicas y manifiestos de los colonizadores europeos que animan en los autores representativos de lo Real Maravilloso, la creación de seres que están profundamente relacionados a los bestiarios medievales europeos y a los íconos judeocristianos y orientales, los que a su vez descienden de un complejo y ancestral derrotero de encuentros y desencuentros donde el aporte clásico grecorromano es fundamental, sobre todo, tomando en cuenta, que los colonizadores hispánicos del XVI todavía se debatían entre las represiones religiosas medievales y el desborde libertario del Renacimiento. Los europeos no digerían aún la trascendente fractura que se estaba llevando a cabo en todos los aspectos y su visión de la realidad tanto objetiva como subjetiva simbolizaba de manera inequívoca la disparidad de su propio imaginario.

América Latina, el Nuevo Mundo, era un ámbito vacío para los occidentales y por lo mismo no hallaron mejor solución que “llenarlo”, dotándolo de sus mitos y leyendas, de ahí pues, de un enmarañado proceso de inclusiones y exclusiones, surgen en las obras literarias europeas y de su yuxtaposición o mejor, de su mezcla con los rituales originarios latinoamericanos emerge esta dualidad de realidad e imaginario popular.

No debemos dejar de recordar que el Ti Noel de *El reino de este mundo* de Carpentier o el José Arcadio Buendía de *Cien años de soledad* de García Márquez, le deben mucho a *Gargantúa y Pantagruel* de François Rabelais.

### 1.5) El concepto de la muerte en América Latina:

Estoy aquí, boca arriba, pensando en aquel tiempo para olvidar mi soledad. Porque no estoy acostada sólo por un rato y ni en la cama de mi madre, sino dentro de un cajón negro como el que se usa para enterrar a los muertos. Porque estoy muerta. (Rulfo, 1984, p.63).

Esta visión y reconocimiento de la muerte que nos ofrece Juan Rulfo en *Pedro Páramo* es, no cabe duda, una de las características más marcadas y cautivantes de lo Real Maravilloso y abre la entrada principal de aquel universo donde las reglas sólo existen para ser violadas; el mundo de lo mágico.

La noción de la muerte dentro de los postulados de la cultura occidental representa de una manera radical y totalizadora no un fin sino EL FIN y la constatación de ello son los incontables ejemplos que ha exhibido su estupenda tradición literaria.

Es decir, que el límite definitivo, el espacio finito, la frontera de todo lo vital, es la muerte. Centurias después, en el territorio que haría convivir al neoclasicismo, al “Sturm und Drang” y al romanticismo, Goethe en su *Fausto* nos enfrenta al protagonista de esa obra y su temor de fenecer o en todo caso de entrar en decadencia: “¡Si yo pudiera decirle al instante: /¡Perdura! ¡Eres tan hermoso!/ Entonces podrías cumplir con tu función: /Podría pararse el reloj, caer las agujas/ y el tiempo abolirse en mí” (Goethe, 1981, p.31).

Además, Fausto se muestra agotado y arrepentido y hasta parece alegóricamente que pide una nueva ocasión, un intento de redención de su alma, ya que luego no podrá solucionar nada, y será incapaz de cualquier tentativa de reconsideración porque simplemente no existe ese LUEGO tras la muerte.

Perfilado así el conflicto se puede dar la sensación de que Fausto no posee la esperanza de continuar y entonces ¿Qué es lo que quiere salvar si va a finalizar todo para él? O tal vez reflexionando, el personaje se cuestionará ¿Qué es el alma sino una dilatación de la vida terrenal? Y de acuerdo a esto, intentará rescatarla.

Por lo sugerido, concluiríamos que sí existe un LUEGO y lo expresado líneas arriba se presentaría como una contradicción o una falla tan ingenua, y a la vez tan obvia, que anularía la conclusión propuesta.

Sin embargo, tras esa supuesta antinomia, emerge la autenticidad del método con que se inicia esta tesis sobre lo Real Maravilloso y es que si en el ámbito europeo se alude al alma, espíritu o a sus entidades



fantasmales, estas viven en una dimensión alterna o compartimiento estanco que solo en ocasiones disipa la línea divisoria y es capaz de convivir y ocupar el terreno de lo real, lo humano y en última etapa, de los vivos.

Por el contrario, en Latinoamérica la vida y la muerte no solo coexisten sino que son formas ligeramente diferenciadas de lo mismo y evolucionan como una sola en un devenir que sólo reconoce en la segunda cierta mayor habilidad de desplazamientos y de comunicación.

De esta manera, los ritos mortuorios de las civilizaciones prehispánicas denotaban una mayor conexión entre los deudos y el difunto que los vínculos expuestos por la cultura occidental y sus muertos más allá de esculturas o monumentos; así queda evidenciado con las ofrendas que acompañan al muerto en su interminable viaje, y la tendencia al embalsamamiento, que acarreaba un respeto a la imagen que el fallecido tuvo en vida y al anhelo de que esa apariencia física persista inalterada o por lo menos se retarde el proceso de decadencia que pudiera experimentar.

Siglos más tarde los residuos de aquellos rituales, modificados por la conquista y por los vastos desplazamientos migratorios –rara vez de retorno- han generado una concepción del mundo y de las cosas, en la que las ánimas, aparecidos o espectros intervienen de manera determinante en el mundo de los vivos.

Lo expuesto se hace evidente en la forma en la que recurrimos a los muertos para pedir su intervención ante un problema o para invocar su autoridad y conseguir algún deseo personal. En síntesis, nos dirigimos a

ellos –usualmente seres queridos o familiares– como a deidades menores, una suerte de divinidades domésticas, que por sus propias posibilidades o por su naturaleza de intermediarios ante el Dios mayor detentan la virtud de solucionar nuestros dilemas o al menos de intentarlo. En el otro extremo, los finados –generalmente ajenos, desconocidos– controlan la energía y la voluntad suficientes para asustarnos, ya sea emitiendo sonidos o desplazando objetos en un intento de intimidación psicológica. Esto lo asimilamos en esa actitud subconsciente por la cual relacionamos cualquier desplazamiento de lo inanimado o a alguna voz o grito, con lo fenecido, una manifestación de ultratumba, etc.

Dicha relación estímulo-respuesta, que descansa en el abismo de nuestro inconsciente colectivo, y por lo tanto es parte del imaginario popular latinoamericano, se traslada a la literatura gracias a episodios y hechos ubicados en la nueva narrativa. Una de las probables lecturas es aquella en la que arribamos a la conclusión de que en *Pedro Páramo* al despedirse Juan Preciado de su madre y dirigirse a Comala, está vivo todavía. Sin embargo al ingresar a ese espacio singular, una suerte de hades o averno, va muriendo, o ya troca en cadáver por el solo motivo de penetrar en él. Los descabellados habitantes de ese purgatorio o infierno que es la ciudad forjada por la creatividad admirable de Rulfo, no se percatan –o no desean percatarse– de su condición de fantasmas y continúan su “existencia” de manera normal: duermen, tienen hambre, sed, transpiran y padecen ante la muerte, en un sorprendente círculo que carece por lo mismo de principio y de final. Además, el paratexto mismo de la novela (inicialmente se tituló *Los murmullos*) nos fuerza a

concentrarnos en el cacique, que su vez es el fantasma máximo, desarrollando entonces similares relaciones con sus subordinados que en vida y llevándonos por ello a la trascendente ironía de las tiranías nativas. Esta posible simbología del libro, desborda el simple territorio de lo fantástico y el autor aprovecha para –a través de una impecable estructura apelativa amparada en el título con nombre propio– orientar la atención del receptor que, según su Horizonte de Expectativas, se podría dirigir hacia las diversas dictaduras del hemisferio. Este tópico podría ser causa de una investigación posterior, aquí solo lo describiremos de manera referencial.

Al margen de esta última hipótesis sobre el prototipo del tirano y su resonancia novelística, debemos observar en que tanto es *Pedro Páramo* una brillante metáfora de la muerte, que la traducción al italiano de esta obra fue *La morte a Mesico* (La muerte en México) lo que para nosotros sería un nombre demasiado específico (y contradictorio, ya que la palabra México no figura nunca en la novela) y podría generalizarse a todo nuestro continente.

Dentro del gran mundo narrativo de García Márquez la muerte es enfocada de forma similar.

Una de las diversas veces en que lo mencionado se siente es en un encuentro entre José Arcadio Buendía, que eliminó a Prudencio Aguilar, y su víctima:

Una noche en que no podía dormir, Úrsula salió a tomar agua en el patio y vio a Prudencio Aguilar junto a la tinaja. Estaba lívido, tratando de cegar con un tapón de esparto el hueco de su garganta. No le produjo miedo sino lástima. Volvió al cuarto a contarle a su esposo lo

que había visto, pero él no le hizo caso. “Los muertos no salen”, dijo, “Lo que pasa es que no podemos con el peso de la conciencia”. Dos noches después, Úrsula volvió a ver a Prudencio Aguilar en el baño, lavándose con el tapón de esparto la sangre cristalizada del cuello. Otra noche lo vio paseándose bajo la lluvia. José Arcadio Buendía fastidiado por las alucinaciones de su mujer, salió al patio armado con la lanza. Allí estaba el muerto con su expresión triste. “Vete al carajo” –le gritó José Arcadio Buendía- “Cuantas veces regreses volveré a matarte”. Prudencio Aguilar no se fue ni José Arcadio Buendía se atrevió a arrojar la lanza. Desde entonces no pudo dormir bien. Lo atormentaba la inmensa desolación con que el muerto lo había mirado desde la lluvia, la honda nostalgia con que añoraba a los vivos, la ansiedad con que registraba la casa buscando el agua para mojar su tapón de esparto. “Debe de estar sufriendo mucho”, le decía a Úrsula. “Se ve que está muy solo”. Ella estaba tan conmovida que la próxima vez que vio al muerto destapando las ollas de la hornilla comprendió lo que buscaba, desde entonces le puso tazones de agua por toda la casa. Una noche en que lo encontró lavándose las heridas en su propio cuarto, José Arcadio Buendía no pudo resistir más. –Está bien Prudencio– le dijo, nos iremos de este pueblo, lo más lejos que podamos y no regresaremos jamás. Ahora vete tranquilo. (García Márquez, 1986, p.25).

Este suceso marcó el éxodo de los Buendía y sus seguidores hasta esa tierra legendaria cuyo nombre se manifiesta en un sueño: Macondo. Reparemos en que la primera actitud de Úrsula o José Arcadio es de alguna forma natural porque el aspecto racional (clásico occidental) reacciona frente al espectro como ante una “alucinación” y José Arcadio intenta convencer a su esposa de que esa sugestión es motivada por el cargo de conciencia. Sin embargo ante la continua presencia del fantasma, Úrsula, proyecta una actitud compasiva y su marido, vencido por las evidencias, acepta la materialización de Prudencio Aguilar (lo Real Maravilloso), primero atacándolo y luego disculpándose con él y viéndose forzado a irse de su terruño, vencido.

Es necesario aclarar que García Márquez incluye en su concepción de lo Real Maravilloso, un atractivo humor negro, que por lo mismo convierte en más extraña a su atmósfera que la de Rulfo o la de Carpentier:

...Amaranta no se sintió frustrada, sino por el contrario liberada de toda amargura, porque la muerte le deparó el privilegio de anunciarse con varios años de anticipación. La vio un mediodía ardiente, cosiendo con ella en el corredor, poco después de que Meme se fue al colegio. La reconoció en el acto, y no había nada pavoroso en la muerte, porque era una mujer vestida de azul con el cabello largo, de aspecto un poco anticuado, y con un cierto parecido a Pilar Ternera en la época en que las ayudaba en los oficios de cocina. Varias veces Fernanda estuvo presente y no la vio, a pesar de que era tan real, tan humana, que en alguna ocasión le pidió a Amaranta el favor de que le ensartara la aguja [...]. La noticia de que Amaranta Buendía zarpaba al crepúsculo llevando el correo de la muerte se divulgó en Macondo antes del mediodía, y a las tres de la tarde había en la sala un cajón lleno de cartas. Quienes no quisieron escribir le dieron a Amaranta recados verbales que ella anotó en una libreta con el nombre y la fecha de la muerte del destinatario. “No se preocupe”, tranquilizaba a los remitentes. “Lo primero que haré al llegar será preguntar por él y le daré su recado. (Ibíd., p.220-221).

La actitud ante esa situación límite es inverosímil y se presenta como un proceso tan espontáneo como cómico. La sorprendente asimilación de un evento como este le brinda mayor credibilidad a la muerte y la convierte en la esencia de todo el libro y, por consecuencia, del código que gobierna lo Real Maravilloso.

Por supuesto, uno de los iniciales requisitos que propone Alejo Carpentier en el prólogo de *El reino de este mundo* es la fe, y esa fe debe estar cimentada en lo maravilloso. De acuerdo con ello, la creencia colectiva que posibilita la existencia de una obra de arte ubicada dentro del mundo

temático de lo Real Maravilloso, define finalmente dicho código y causa una reflexión plural que siente y concibe lo mismo.

Por todo ello, uno de los grandes territorios temáticos de lo Real Maravilloso, como es la muerte, inspira en el lector latinoamericano una colección de imágenes que pertenecen a todos y además contribuyen con la aceptación de cualquier libro que incluya dicho tópico, con lo que algunas nociones en torno a la creencia estarían corroboradas y al mismo tiempo relacionadas con el *Horizonte de Expectativas* de los lectores nativos.

#### **1.6) Los roles de género: Machismo**

Aunque la exageración y la desmesura, que de por sí son los motores de este espacio singular, se perciben notoriamente en la muerte, es necesario recalcar que en otros espacios y de forma menos efectista, se manifiestan en los estereotipos educativos con que nos moldean en América Latina. Basta comprobar que en la realidad “real” el prototipo de la educación integral se concreta represivamente. Así, a varones y mujeres nos asignan roles distintos y “acordes con nuestra conformación”, sea esta, física, intelectual, ocupacional o psicológica. Roles que solo se mantienen relativamente similares durante la primera infancia y que después se bifurcan fehacientemente, al punto de cambiar nuestros rasgos comunes y transformarlos en espacios irreductibles. De ahí que si los forzamos nos transformaremos en francotiradores o en sospechosos de conductas sexualmente ambiguas y por lo mismo contraculturales dentro de nuestro sistema.

Esas reglas represivas se expresan, naturalmente magnificadas, en el espléndido mundo de lo Real Maravilloso. Tal es el caso de una de las cíclicas ferias de gitanos que llegaban al poblado –arquetipo en *Cien años de soledad* y que ofrecían al público novedades como la siguiente:

Después de deambular por entre toda suerte de máquinas de artificio, sin interesarse por ninguna se fijó en algo que no estaba en juego: una gitana muy joven, casi una niña, agobiada de abalorios, la mujer más bella que José Arcadio había visto en su vida. Estaba entre la multitud que presenciaba el triste espectáculo del hombre que se convirtió en víbora por desobedecer a sus padres. (Ibídem, p.33).

En este capítulo se encierra, indudablemente, el viejo proverbio o sentencia con que se nos obliga a ser obsecuentes y/o sumisos con las órdenes impartidas por los padres: “Si eres desobediente con nosotros el señor te castigará”. Aquí la presencia de la divinidad es mero pretexto, podemos cambiarla por algún otro ser, por la madre o abuela fallecida o hasta por una entidad opuesta, es decir, demoníaca o maligna, pero siempre vigilante. De esta manera el infante se ve forzado a decir la verdad, no por respeto a una actitud moral, edificante, o por último, como una muestra de veneración a las jerarquías domésticas, sino por temor.

En la misma feria se presenta, inmediatamente después que el hombre- víbora lo siguiente:

Y ahora, señoras y señores vamos a mostrar la prueba terrible de la mujer que tendrá que ser decapitada todas las noches a esta hora durante ciento cincuenta años, como castigo por haber visto lo que no debía. (Ibídem, p.33).

El lenguaje sentencioso se hace en este fragmento más radical y ya se usa la lapidaria expresión “castigo”. Si bien desconocemos lo que la mujer observó y las posibilidades por lo tanto son diversas, es rápidamente distinguible la moraleja que encierra, y concluimos que, por más que se le había advertido a ella no observar ciertas cosas (tal vez algo vinculado con lo sexual o erótico), la curiosidad derrotó a la prohibición y ella fue sancionada de forma muy dura.

Sin pretender expresar posturas machistas, y como concesión al estereotipo, es notable percibir que es un hombre el desobediente (y por lo mismo contestatario y rebelde) y una mujer la curiosa. Pero para no evitar este controvertido tópico de nuestra cultura, entendamos de qué forma se manifiesta la educación y los roles bifurcados hombre-mujer en la mencionada novela de García Márquez. En primer lugar, expondremos las características de José Arcadio Buendía:

El voluntarioso primogénito, que siempre fue demasiado grande para su edad, se convirtió en un adolescente monumental. (Ibídem, p.27).

Era jueves. La noche del sábado José Arcadio se amarró un trapo rojo en la cabeza y se fue con los gitanos. (Ibídem, p.34).

Le preguntaron dónde había estado y contestó: “Por ahí”. Colgó la hamaca en el cuarto que le asignaron y durmió tres días.

Cuando despertó después de tomarse dieciséis huevos crudos, salió directamente hacia la tienda de Catarino...

Le había dado setenta y cinco veces la vuelta al mundo, enrolado en una tripulación de marineros apátridas.

En el calor de la fiesta exhibió sobre el mostrador su masculinidad inverosímil, enteramente tatuada con una maraña azul y roja de letreros en varios idiomas. A las mujeres que lo asediaron con su codicia les preguntó



quién pagaba más. La que tenía más ofreció veinte pesos. Entonces él propuso rifarse entre todas a diez pesos el número. Era un precio desorbitado, porque la mujer más solicitada ganaba ocho pesos en una noche. (Ibíd., p.78).

Algo aquí es evidente: el personaje es enorme, robusto, aventurero, mujeriego y, sobretudo posee un pene de dimensiones extraordinarias.

Estas descripciones podrían hacer juego perfectamente con el lenguaje de la desmesura que caracteriza a *Cien años de soledad* y a otras creaciones narrativas del colombiano, pero encierran valores mucho más importantes que la simple exageración. No es difícil descubrir por ejemplo, en la estampa de José Arcadio la parodia que el Nobel hace del estereotipo machista del hombre. Aun en la actualidad, la jerarquía patriarcal de varón gigante, posee un prestigio que ratifica su virilidad y esto se ve potenciado en culturas como la latinoamericana. Por ello, la presencia poderosa de José Arcadio Buendía se impone desde la monumental fortaleza que lo hace vencer a cinco hombres hasta la capacidad notable de ingestión de comida (dieciséis huevos) y de tiempo de sueño (3 días). También es destacable el varonil espíritu trashumante y aventurero que lo forzó a huir con los gitanos y dar setenta y cinco vueltas a la tierra. El suceso se ve enriquecido en posibilidades simbólicas si nos detenemos en el extraño hecho de que los navegantes con los que viaja son apátridas.

Pero si todo lo mencionado expresa ya connotativamente su imagen de arquetipo masculino, al conseguir tantos requerimientos; esto se ve definitivamente consolidado por las medidas sobrenaturales de su órgano sexual. Es en esa característica precisamente, donde se encierra toda la

hombria del individuo: su atractivo para las féminas, que hasta participan en una rifa para lograr su compañía sexual, a pesar de ser ramera, o la entrega obsesiva de la virginidad que ofrendó, en un pasaje no mencionado aquí, Rebeca, su presunta hermana.

Es por eso que lo más importante que puede expresar el protomacho es su inmenso falo, en una consolidación del convencionalismo popular de: “Mientras más grande, más hombre”. No resulta extraño entonces proponer a Remedios la Bella, como el personaje que completa la perspectiva:

Lo asombroso de su instinto simplificador, era que mientras más se desembarazaba de la moda buscando la comodidad y mientras más pasaba por encima de los convencionalismos en obediencia a la espontaneidad, más perturbadora resultaba su belleza increíble.

Remedios, la bella, trataba a los hombres sin la menor malicia y acababa por trastornarlos con sus inocentes complacencias.

Un día, cuando empezaba a bañarse, un forastero levantó una teja del techo y se quedó sin aliento ante el tremendo espectáculo de su desnudez. Ella vio los ojos desolados a través de las tejas rotas y no tuvo una reacción de vergüenza, sino de alarma.

–Cuidado –exclamó– Se va a caer. Nada más quiero verla –murmuró el forastero. –Ah, bueno– dijo ella-. Pero tenga cuidado, que esas tejas están podridas. (Ibíd., p.184 – 186).

Dirigiéndose a Remedios, enumera una serie de consejos y recomendaciones, derivadas de su propia vivencia como mujer, como ser individual y específico; pero también, tremendamente signado por costumbres, creencias, cultura. Estos dos niveles finalmente, que se alternan en la prédica de Úrsula, conjugan los prejuicios y estereotipos de

lo privado y lo público, convirtiéndose al fin y al cabo en un solo discurso sin fisuras, colectivo, que puede manifestar cualquier mujer:

“Los hombres piden más de lo que tú crees”. Le decía enigmáticamente. “Hay mucho que cocinar, mucho que barrer, mucho que sufrir, por pequeñeces además de lo que crees”.

Más tarde, cuando Úrsula se empeñó en que Remedios, la Bella, asistiera a misa con la cara cubierta con una mantilla, Amaranta pensó que aquel recurso resultaría tan provocador, que muy pronto habría un hombre lo bastante intrigado como para buscar con paciencia el punto débil de su corazón.

Acabó de decirlo, cuando Fernanda sintió que un delicado viento de luz le arrancó las sábanas de las manos y las desplegó en toda su amplitud.

Amaranta sintió un temblor misterioso en los encajes de sus pollerines y trató de agarrarse a la sábana para no caer, en el instante en que Remedios, la bella, empezaba a elevarse. Úrsula, ya casi ciega, fue la única que tuvo serenidad para identificar la naturaleza de aquel viento irreparable, y dejó las sábanas a merced de la luz, viendo a Remedios, la bella, que le decía adiós con la mano, entre el deslumbrante aleteo de las sábanas que subían con ella, que abandonaban con ella a través del aire donde no podían alcanzarla ni los más altos pájaros de la memoria. (Ibíd. 188 – 189).

Podríamos reconocer que en este pasaje el personaje no manifiesta las características “femeninas” de una manera absoluta como en el caso de José Arcadio, las “masculinas”, sin embargo permite de muchas formas proponer algunos postulados interesantes: Remedios, la bella, como su nombre lo señala, posee una hermosura única, y gracias a ella enloquece a los varones. Así mismo su inocencia es singular, pues es incapaz de comprender los efectos que causa a su paso y las alucinantes consecuencias que genera su belleza, la que aunada a su candidez, la hace todavía más deseable. De otro lado, los consejos que Remedios

recibe de Úrsula podrían entenderse como lugares comunes o “clásicos” dentro del sistema educativo diseñado por y para las mujeres. Tal es el capítulo en el que se le comunica que debe cocinar y barrer como parte de una conducta que expresaría sus dotes de hembra y que además el varón espera. A ello debemos sumar esa “vocación por el sufrimiento” en la que inevitablemente se sumerge a la mujer en América Latina y que se traduce en la sentencia enunciada por Úrsula.

Y como la religiosidad, componente espiritual, no podría estar ausente, se inicia a la muchacha en el campo ideológico judeocristiano.

Es fácil diagnosticar una férrea construcción cultural tras las cualidades implícitas de Remedios: belleza e ingenuidad. ingredientes obligatorios de lo que “se espera” de una mujer y al mismo tiempo no resulta complicado detectar una conducta inducida por el sistema (sorprendentemente organizado por las mismas mujeres) que estaría presente en el gobierno del hogar, la diestra ejecución de las labores domésticas y la sumisión automática a las creencias religiosas. A pesar de ello, es importante aclarar que lo citado no es sino el paso previo que prepara al lector para el inusitado y a la vez representativo milagro en el que Remedios, la bella, remonta al cielo y, nada menos que envuelta en una sábana, la que al no determinarse el color, podemos identificar con el blanco. Esto nos llevaría irremisiblemente a un esquema en el que los significados y los significantes tendrían un rol decisivo. Es decir, que Remedios no solo es la “mujer perfecta” porque es bella, ingenua y adiestrada para barrer, cocinar y padecer sino que también se le acerca a la fe religiosa, lo que trae como consecuencia su ascensión al cielo,

cubierta por una sábana. De esta manera se apela claramente a los modelos de la mitología judeocristiana y no necesitamos hacer un gran esfuerzo para proponer comparaciones con Cristo y más aún con los íconos femeninos asociados a dicho culto: la Virgen María, las santas y otros personajes que levitan y son elegidos por la divinidad para ocupar un espacio en el estado más alto de la purificación del espíritu y de las jerarquías sagradas.

Cien años de soledad constituye sin duda el resultado final y más elaborado de ese proceso, quizá porque ninguna obra acierta mejor en la conjugación de una fantasía de raíz mítica y folclórica con el procedimiento adecuado para transformar esos materiales en una novela: la fantasía ya no se asocia a lo primitivo, sino a lo popular o no intelectualizado. La transformación de lo cotidiano en inverosímil –con frecuencia por medio de su exageración- y la utilización de noticias o relatos de carácter legendario encuentran expresión eficaz por medio de un narrador imperturbable de sucesos increíbles. (Fernandez, 2001, p.291).

Cuando Fernández menciona “resultado final”, se refiere no solo al tiempo, el teórico sugiere un equilibrio, al ser la novela del colombiano, la finalización de un proceso. Es natural que, si *Cien años de soledad* apareció en 1967, la sola confirmación de su modernidad sea ratificada por el año de publicación, pero lo que conviene destacar es que ya no cabe aquí el sambenito que definió a Carpentier como un narrador que no escapó del enfoque eurocéntrico de su época, sino más bien, nos enfrenta a un libro en el que la fantasía ha dejado de ser el síntoma de lo primigenio y se traslada al espacio de lo popular.

La novela, en este caso, es la especie narrativa perfecta para retratar este discurso ya procesado y más lejano de los reduccionismos artísticos.

De esa mentalidad, en resumidas cuentas, fue manifestación el realismo mágico, que parecía dar la razón a quienes pensaban que las culturas más creativas (literariamente) eran aquellas que se encontraban más próximas a los orígenes, las que aún conservaban vivo su caudal de mitos y de leyendas derivadas de los mitos. (Ibídem, p.292).

Debemos detenernos en un juego de conceptos que puede causar una serie de equívocos. Sobre todo desde el recodo, siempre controvertido que significa la relación entre Europa y América. Así, la idea por la cual las culturas más cercanas a los orígenes son más creativas, podría asumirse como una alusión a lo primitivo en su faceta menos amable, pero a lo que alude en verdad, ese conflictivo rótulo, es a la naturalidad con la que aún se puede construir una obra literaria en nuestro continente. Esta idiosincrasia espontánea no tiene por qué asociarse con algún tradicional prejuicio que asigne a Latinoamérica un papel accesorio, en el que solo es productora de la “materia prima”, que está en bruto y que espera la llegada de un narrador extranjero para su pulido, ensayado y posterior distribución. La novela de García Márquez exhibió no solo su gran calidad estética, sino también el estadio de madurez al que habían accedido, de manera clara, nuestras letras.

De acuerdo a lo mencionado en el presente capítulo, quedan claros los nexos entre Literatura, Cultura y Sociedad y que solo por una pretensión taxonómica y didáctica es pertinente mostrar sus fronteras, alcances y diferencias, pues como alcanzamos a describir, ellas no se

expresan de manera diferenciada. Lo Real Maravilloso, alcanza de este modo un estatus identitario, que si bien decodificamos a través del lenguaje literario, en verdad se manifiesta en los aspectos cotidianos de la cultura latinoamericana.

## CAPÍTULO 2

### LA OBRA DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS COMO ANTECEDENTE DE LO REAL MARAVILLOSO EN EL PERÚ LA RECEPCIÓN DE LA AGONÍA DE RASU-ÑITI

En este capítulo se aludirá a la obra de José María Arguedas de manera panorámica como marco contextual pero el objeto de estudio esencial será el cuento “La Agonía de Rasu Ñiti” (1962) y a partir de él rastrearemos los orígenes de lo Real maravilloso en el Perú y su condición de antecedente en relación a la producción literaria de Dante Castro y de Oscar Colchado. Cabe anotar que este capítulo está basado en una sección de mi tesis de maestría “La agonía de Rasu-Ñiti y la inclusión de José María Arguedas en el universo de lo Real Maravilloso”

#### **2.1) La recepción de la crítica a la aparición de “*La agonía de Rasu-Ñiti*”**

Cuando el 3 de octubre de 1961, José María Arguedas calculó la posible fecha de redacción de “La agonía de Rasu-Ñiti” y planeó su posterior edición el año siguiente, tal vez no imaginó la resonancia que dentro de su narrativa breve iba a alcanzar. La primera interrogante que el lector común tanto como el iniciado pueden tener, es ¿Qué episodio, situación o personaje, motivó la creación de este relato?

Aunque la curiosidad no pase de una trivial inquietud, la expectativa es legítima y nos obliga a rastrear en diversas fuentes para, así, intentar concertar al danzante de tijeras de la ficción, al ser mítico, poseído por el Wamani, con el hombre de carne y hueso que pudo tal vez existido o por lo menos con la anécdota espléndida que lo tiene de protagonista.



Lamentablemente, el valor estético del relato ha mantenido oculto al posible suceso que fue convertido en literatura por el talento del escritor.

“La agonía de Rasu-Ñiti”, aparentemente se basa- según me dijo Tom Zuidema- en un dato etnográfico que alguien le dio a Arguedas. El interés de Zuidema está en que él quería conocer el dato original, pues el cuento no le parecía muy interesante. Desde la primera oración ese trabajo de Arguedas tiene momentos místicos- En el buen sentido de la palabra místico- que pueden comprarse con San Juan de la Cruz para da un ejemplo. Pero en lo sustancial tal vez se trate de un personaje que muere bailando o baila su prima muerte en una representación de la continuidad cultural, de una continuidad no pasiva, sino activa, que cuesta la muerte... (Rowe, 1995, p.384).

Aunque por el momento escapa a nuestras posibilidades este dato singular pero poco trascendente, lo realmente llamativo es que para Zuidema lo importante no fue el despliegue técnico, la estructura del relato o el valor estético, que en su opinión, no fue apreciable, sino la referencia al modelo real. Es decir, al danzarín de carne y hueso.

Para Arguedas en cambio, este relato es de sus predilectos y así se lo hace saber a su amigo y estudioso Ángel Rama, cuando este preparaba una antología literaria:

Tu proyecto de la antología me entusiasma. Mira lo que te propongo:

- 1) Puede, creo, incluirse el 1er. Capítulo de Todas las Sangres o el “Zumbayllu” de Los Ríos Profundos.
- 2) Cuento: Propondrá “Agua”, “La Agonía de Rasu-Ñiti”<sup>1</sup> (\*\*\*)

---

<sup>1</sup> Anotación de Carmen Pinilla, ¡Kachkaniraqmi! ¡Sigo siendo! Fondo editorial del Congreso del Perú, 2004. Carta mecanografiada, excepto la firma que es ológrafa. Sobre papel timbrado de la Universidad Agraria de la Molina. Lima, Perú.

Mario Vargas Llosa expresa también una visión positiva con respecto a este relato. El gran novelista lo ubica entre sus preferidos cuando se refiere a la producción cuentística de Arguedas.

Lo mejor de su obra son los relatos en que –como *Yawar fiesta*, “La agonía de Rasu-Ñiti”, *Los ríos profundos*– describe (mejor dicho inventa) con palabra lírica y maravillada este “Arcaísmo” y quizá ello explica la importancia que tienen en sus ficciones la ceremonia, las fiestas y la música. (Vargas Llosa, 2008, p.38).

Ratifica esta valoración páginas más adelante cuando afirma de manera convincente el extraordinario poder que atribuye al danzante para descubrir lo oculto. En ella se entrecruzan muchas categorías, absolutamente contrastantes y que pertenecen a diversos aspectos de la vida humana. Por ejemplo, música y danza, que pertenecen por su naturaleza a un espacio común, conviven con términos como sacerdotal, sagrada, espíritu, elementos todos, adscritos a concepciones religiosas o supersticiones:

El músico y, tal vez más que él, el dansak son personajes imbuidos de una función sacerdotal y sagrada, que llegan más allá que otros hombres en la comunicación con el espíritu que alienta en el fondo de las cosas uno de los mejores relatos de Arguedas, “La agonía de Rasu-Ñiti”, es prolijo en la descripción de este aspecto de la realidad ficticia. (Vargas Llosa, 2008, p.121).

Es necesario advertir cómo Vargas Llosa encuentra la armoniosa fusión de dos conceptos: por un lado, expresa una opinión positiva del cuento, al que considera uno de los mejores de la producción arguediana, y al mismo tiempo, describe la importancia del danzante en el mundo andino, su peculiaridad como intermediario entre el mundo que percibimos gracias

a nuestros sentidos- visión superficial y panorámica- y el otro, más trascendente, que dota de movimiento y vida a las cosas que están ocultas para los humanos comunes.

Aunque su más ambiciosa realización literaria en estos tres años es la novela *Todas la Sangres* (1964), la más extensa que escribió, su verdadera proeza como creador fue la publicación en 1962, de un bello relato de pocas páginas, “La agonía de Rasu-Ñiti”, que condensa admirablemente su visionaria interpretación de la cultura andina y es ejemplo de la buena factura artística que lograba cuando escribía con espontaneidad, sobre lo que íntimamente lo motivaba, sin imponerse temas y tesis por razones morales e ideológicas. (Ibídem, p.283).

Existe una marcada predilección en Vargas Llosa, por este brillante cuento. La evaluación que de él hace se apoya en dos planos: uno que está orientado a lo estético y otro donde aprovecha la temática para deslizar su postura ideológica.

Camuflada por una toma de posición artística, en la que celebra la libertad creativa de José María Arguedas, con respecto a este relato, Vargas Llosa muestra su perspectiva crítica acerca del compromiso del escritor y de la literatura “Tesis”.

Pese a su brevedad, el cuento irradia una rica gama de símbolos y significados sobre lo que Arguedas quería ver en el mundo indio: una cultura que ha preservado su entraña mágico-religiosa ancestral y que extrae su fuerza de una identificación recóndita con una naturaleza animada de dioses y espíritus que se manifiestan al hombre a través de la danza y el canto. (Ibídem, p.283).

Vargas Llosa acierta al colocar a la música y a la danza como ejes rítmicos de ese mundo maravilloso y ritual en el que confluyen diversas expresiones de fe. Por ello es que “La agonía de Rasu-Ñiti” representa

para Vargas Llosa una pequeña obra maestra; rica en significados, los que van más allá de la anécdota relatada.

En un pequeño caserío andino, el indio Pedro Huancayre, célebre bailarín de Tijeras conocido como Rasu-Ñiti (“que aplasta nieve”), agoniza danzando, acompañado de un violinista y un arpista, su mujer y sus hijas y su discípulo, el joven Atok Sayku (“que cansa al zorro”), al que lega en el instante de su muerte, el Wamani o espíritu de la montaña que hizo de él un eximio dansak’. (Ibídem, p.283 – 284).

La descripción escueta, directa, libre de adjetivos que manipulen la percepción del lector, nos permite apreciar mejor la escena. La ubicación del contexto al inicio, el significado de los nombres de los danzantes y el grupo de personas, instrumentos y hasta divinidades – el Wamani – se asemejan a un grabado andino ya sea pictórico o escultural; casi una estampa figurativa diseñada por un artesano.

El encanto del relato está en la envoltura realista que tiene la fantástica historia. El espíritu del dios Montaña que ha escoltado siempre al danzante infundiéndole la sabiduría de su arte se corporiza en forma de un cóndor, al que la mujer de Rasu-Ñiti, sus músicos y Atok Sayku ven aletear sobre la cabeza del agonizante, mientras éste ejecuta los últimos pasos y tiene poéticas visiones. (Ibídem, p.284).

Vargas Llosa describe perfectamente la esencia de lo Real Maravilloso al definir a “La Agonía de Rasu-Ñiti” como un relato de temática fantástica recubierto de realismo. Pocas imágenes han sido tan afortunadas como estas, que el investigador ha construido para explicar la admiración que el cuento le ha causado. Del mismo modo, en ellas, está plasmada la naturaleza de lo Real Maravilloso: “Ver a ese ‘espíritu’ es un atributo espiritual, que sólo algunos han alcanzado; las hijas del bailarín, por ejemplo, no tienen aún la “fuerza necesaria para lograrlo” (Ibídem).

Más adelante, ampliaremos el detalle de la imposibilidad de las hijas, de ver al Wamani. En esa carencia de “Fuerza” para distinguir la figura del dios existen más causas que las expuestas en este breve fragmento y a ellas retornaremos en un capítulo posterior.

Todo el amor de Arguedas por la vida en forma de programado ritual se hace evidente en esta agonía, representada como ceremonia de rígidas reglas que todos conocen y respetan. El narrador, que en el relato muda de impersonal a implicado de tercera a primera persona-, para instruir al lector sobre el significado mítico y religioso de lo que está ocurriendo, desvela, al mismo tiempo que cuenta la muerte del dansak', las presencias secretas -espíritus materializados en precipicios tonos áureos, cascadas o pájaros- que mueven los músculos y deciden los movimientos de los bailarines, animan los compases de la música y, en última instancia, tejen y destejen los destinos humanos, en este mundo mágico y sagrado, inmunizado contra el tiempo y la historia. (Ibídem, p.284).

En la cita es evidente que el efecto logrado por Arguedas en este cuento no solo está construido sobre la base del mestizaje cultural o de la mezcla de la fantasía y la realidad, como es lo Real Maravilloso, sino que la estrategia narrativa utilizada, mudando las personas gramaticales del narrador, ha propiciado el tono que singulariza este relato.

Vale la pena reparar en que uno de los estereotipos acerca del manejo de las técnicas literarias en Arguedas, ha buscado presentarlo como un escritor intuitivo y con escaso conocimiento de los recursos estilísticos. Esta pequeña muestra, tal vez, permita que se ahonde en el estudio y valoración de esta faceta para así arribar a conclusiones sólidas.

Sin embargo, el conflicto central que se da en el interior del relato es cómo alterna la dimensión mágica con la objetiva y referencial a la que solemos

llamar realidad. Precisamente existe una relación entre la focalización del narrador y el uso de las personas gramaticales variables. A través de este vínculo se manifiestan también las dimensiones de la realidad y de lo maravilloso, es decir controlan la distancia con el objeto representado y por momentos se alejan y acercan, creando los distintos niveles que puede sugerir la “realidad”.

En la agonía de Rasu-Ñiti, la voz vuelve a ser, como en Diamantes y Pedernales, la de un narrador en tercera persona; pero este narrador consigue sincretizar la visión del observador indio y la del observador mestizo andino culto [...] El narrador no participa en la acción, pero se identifica como alguien que ha estado en el contexto donde ocurre y que lo conoce; Él “ha visto”. Son frecuentes los fragmentos generalizadores y explicativos con componente didáctico, como aquellos en los que comenta las proezas de los bailarines, su valor ceremonial y ritual y su inclusión en un sistema mítico. (Usandizaga, 1995, 325).

La estrategia de la ubicación del narrador es clave para mostrar al lector el mundo descrito; le permite comentar las singularidades del contexto andino e introducirlo al universo ficcional del relato. Logrado este segundo aspecto, los “poderes” de lo Real Maravilloso se desarrollan, e inundan la atmósfera del cuento. El lector no tiene escapatoria, ya selló el pacto con lo mágico; distinguirá al Wamani sobre la cabeza del danzante, escuchará las melodías que brotan del arpa del músico Lurucha, sentirá subir a las hormigas negras por la corteza de un árbol. En síntesis, será capaz de participar de ese nivel de la experiencia humana.

La manera como narra la acción, explicitando la visión de los personajes indios, que acaba no diferenciándose de la del narrador, pone en marcha este sistema mítico sin necesidad de explicaciones adicionales. Las voces orales de los diálogos resuenan en perfecta armonía con la voz escrita que nos introduce en el sentido de los

movimientos musicales y de la danza; por eso el significado mítico y simbólico de este episodio, la manera como el mundo se hace significativo en este relato, está de acuerdo con otros discursos relativos a la cultura andina. (Ibídem, p. 325 y 326).

Una de las características distintivas de lo Real Maravilloso es precisamente, la de no separar, a la manera de compartimientos estanco, los distintos niveles que puede presentar la exposición de la realidad.

Lo Real Maravilloso busca hacer difusos los conceptos racionales y abolir las diferencias entre lo natural y lo sobrenatural. De este modo el lector podrá “creer” en los hechos relatados en los textos de ficción a los que accede a través de la lectura.

“En esa década final de su existencia, Arguedas plasmó su mejor cuento: “La agonía de Rasu-Ñiti” (1962), escrito completamente “desde dentro” de la óptica real-maravillosa. La deidad que lo ha poseído (El Wamani) pasa del danzante de Tijeras Rasu-Ñiti a su discípulo Atok’ Sayku, asegurándose la continuidad del rito: “era él, el padre Rasu-Ñiti, renacido, con tendones de bestia tierna y el fuego del Wamani, su corriente de siglos aleteando [...] y nadie volaba como ese joven dansak’; dansak’ nacido. (González Vigil, 2004, 22).

Aparte de la valoración elogiosa con respecto al relato que ocupa el centro de nuestras reflexiones, González Vigil une de forma implícita la visión “desde dentro” con lo Real Maravilloso. Es más, sugiere que esa perspectiva interna, fortalece la conformación o estructura del mismo.

Acompaña esa transmisión el arpista (ya vimos que los músicos tienen dones mágicos) Lurucha tocando “el rito del Yawar Mayu”, es decir del río en crecida (imagen central en la invasión de Abancay que hacen los indios para derrotar a la peste, en *Los ríos profundos*). Memorablemente, los personajes ven y oyen en la medida que tienen “fuerza” mágica: apertura a la experiencia maravillosa. (Ibídem, p. 22).

En un capítulo posterior ofreceremos innumerables ejemplos acerca de la trascendencia de la música en el mundo ficcional de Arguedas. La música atraviesa todas las manifestaciones cotidianas del hombre del ande y cobra una importancia capital, como es obvio, en el relato analizado aquí. Pero ese peso trascendente dentro del espacio de “La agonía de Rasu-Ñiti”, e incluso de *Los ríos profundos*, alcanza ribetes sobrenaturales, al atribuírsele propiedades mágicas, sea por la entonación del sonido en sí mismo, o por el poder que posee el músico como ejecutante mágico.

## 2.2) Génesis de la Danza de Tijeras

Aludiendo precisamente a la actividad que desempeña el protagonista del relato que estudiamos, Vargas Llosa señala el carácter foráneo que tuvo en sus inicios el Danzante de Tijeras.

La Danza de las Tijeras, columna vertebral de este relato ha sido importada de una cultura foránea y dominante, la española, pero el pueblo quechua la ha aclimatado e integrado de tal modo a su propia cultura que ahora parece rasgo inconfundible de su identidad. (Vargas Llosa, 2008, p.121).

Junto a la revelación del origen de este baile, Vargas Llosa no desea especular de manera apresurada con respecto al proceso de traspaso de esta manifestación cultural hacia el espacio andino y se apoya en lo que el propio José María Arguedas había manifestado al respecto: “El Danzante de *Tijeras* fue introducido por los españoles; muy antiguos mates burilados lo describen con una indumentaria hispánica inconfundible que se ha conservado” (Arguedas, 1959, 140).



Vargas Llosa cuando analiza algunos aspectos de *Yawar Fiesta*, reflexiona acerca de la importancia de las festividades populares como factor constitutivo de identidad y entre ellas, naturalmente, figura la danza de las tijeras. Ella aparece así, unida a otras expresiones que, si bien muestran hechos de crueldad extrema, obedecen a una sincrética percepción del mundo y a una necesidad de autoafirmación y resistencia cultural frente a lo foráneo:

Defender la fiesta sangrienta no es defender la barbarie aunque esta corrida consista en una exhibición de salvajismo, sin una soberanía cultural que, pese a la explotación secular, la ignorancia y el aislamiento en que se encuentran los indígenas de los Andes, sobrevive e incluso se renueva, pero en sus propios términos, aclimatando lo ajeno —como lo ha hecho con la danza de las tijeras y con la fiesta de la lidia del toro— a su propia tradición mágica, colectivista y animista, nítidamente diferenciada de la invasora (española, costeña, cristiana, blanca y occidental). (Vargas Llosa, 2008, p.165).

La inclusión de fiestas populares y rituales mestizos como los mencionados, entre las muestras que propone Arguedas para graficar la resistencia de la identidad andina, resulta sintomático. Muchas de estas costumbres llegaron de fuera y ahora, amestizadas, se transforman en productos nativos, capaces de salvaguardar la herencia andina. Notable ejemplo de mixtura racial y cultural.

Entre ellos destaca, de forma clara, la entrañable y misteriosa danza de tijeras.

### 2.3) José María Arguedas y los rasgos real-maravillosos de su obra

Ricardo González Vigil sugiere el acercamiento del gran narrador peruano al universo de esta tendencia:

Las tesis nucleares que ha expuesto y demostrado la bibliografía crítica ya habían sido enunciadas inmejorablemente o, en su defecto, esbozadas tentativamente por el propio narrador: Sus coincidencias y divergencias con el indigenismo (etapas de su aprendizaje dentro de esta tendencia y su personal maduración), sus relaciones con el realismo mágico, su dicotomía cultural y lingüística, su irredimible marginalidad y su actitud “realista” ante el lenguaje (y el arte). (González Vigil, 1991, 273).

Si bien son escasas, ya aparecen las referencias a Arguedas y a su cercanía con el realismo mágico, aunque todavía se sugiera su “militancia” neoindigenista: “Entre 1940 y 1950 se relaciona al neoindigenismo con el realismo mágico para estudiar a Arguedas, Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier” (Shaw, 1991, p.127).

Aunque son evidentes los vasos comunicantes entre el neoindigenismo y lo Real Maravilloso, solo citamos a Shaw por la ubicación cronológica de la relación que establece entre ellos como método de análisis, mas no es el núcleo de nuestras preocupaciones efectuar alguna analogía. El hecho de clasificar a esta tríada de autores en una coordenada estética similar, desde la época referida, es revelador. Otros estudiosos convergen en un espacio académico muy cercano:

Nace una nueva literatura indigenista, neoindigenista, que converge en la fusión de culturas y que, según Cornejo Polar se enriquece con el empleo de la

perspectiva del realismo mágico. (Alemany, 1992, p.275).

La multiplicidad de opiniones y el debate entre términos que guardan una estrecha relación es el común denominador acerca del tema. Se han plasmado propuestas sesgadas y periféricas. Ninguna de las investigaciones citadas tiene como centro de su preocupación al vínculo establecido entre José María Arguedas, lo Real Maravilloso y la decisiva prueba de ello, que significa “La Agonía de Rasu Ñiti”

El componente mágico o maravilloso de la obra de José María Arguedas, pudo haberle creado un conflicto, como se lee a continuación:

Paulatinamente Arguedas sintió la necesidad de expresar la realidad andina según los criterios del indigenismo socialista, pero nunca supo cómo conciliar plenamente el socialismo con los elementos mágico-religiosos del mundo andino. (Arista, 1993, p.126).

Este conflicto, a pesar de lo mencionado, operó en la creatividad de José María Arguedas como un catalizador, como una explosión dialéctica que motivó al gran narrador andino a forjar una realidad paralela. Los diversos componentes que se dan cita en la narrativa de este autor, ya sean personales como su propia vida, lingüísticos como la creación de “otro” idioma, ideológicos, como su vocación socialista, causan un impacto múltiple y ello es finalmente lo que abre la posibilidad de una lectura desde la perspectiva de lo Real Maravilloso.

Este mundo violento y ceremonioso, musical y encantado, de montañas que lavan pecados y dibujan los arabescos de los danzantes, de árboles sensitivos y vacas sentimentales, de hombres lobo de corazón de piedra, no es una crónica de la realidad peruana. Está

erigido, sí, a partir de vivencias profundas y dolorosas del país. Pero, con ayuda de la imaginación y de los condicionamientos del idioma; debido a la alquimia inevitable que realizan esas pasiones, frustraciones, ambiciones y rencores que intervienen en la tarea creadora, cuando un escritor, como lo hacía Arguedas, escribe con todo su ser, vertiendo en esa empresa lo mejor y lo peor de sí mismo, la realidad que fue materia prima se transformó en su ficción en algo distinto del modelo. Esta infidelidad prueba que fue un escritor original, que dio al mundo algo que no existía antes, que él lo inventara, y el carácter genuino de su narrativa, mentira persuasiva en la que otros hombres –De aquí o de otras geografías, de nuestro tiempo o del porvenir– pueden reconocer, en las caras cobrizas y las voces chillonas de los muchachos escolares, en la ternura de esas sirvientas serranas, en esos comuneros hieráticos, en esa fauna espiritual y esa orografía mágica, un mito que perenniza, una vez más, la protesta de un creador contra la insuficiencia de la vida. (Vargas Llosa, 2008, p.126 y 127).

Vargas Llosa expresa una valoración muy interesante de Arguedas, porque ella es definida no solo como una construcción ideológica llevada a cabo por el sujeto observador, sino que expresa todos los ámbitos de la vida de un hombre, de un escritor, donde la obra y los aspectos biográficos conforman un todo integrado. A diferencia de autores, que perpetran un desdoblamiento entre el ser humano que se desempeña en los quehaceres comunes de los demás y el creador de ficciones, queda claro aquí que Arguedas pertenece a esa estirpe de artistas espontáneos, integrales y atormentados, que no son capaces – porque no lo sienten así- de separar vida y obra.

Ricardo González Vigil sugiere la inclusión de José María Arguedas en un ámbito muy especial, que toma en cuenta la mixtura de elementos reales y ficticios:

Una de las corrientes literarias más representativas e importantes de la nueva narrativa hispanoamericana es la del realismo maravilloso (término basado en lo que el cubano Alejo Carpentier denominó “Lo Real Maravilloso

Americano”, en el prólogo a *El Reino de este Mundo*, en 1949), también conocida como Realismo Mágico. José María Arguedas es uno de sus exponentes más destacados, al lado del citado Carpentier, el guatemalteco Miguel Angel Asturias, el mexicano Juan Rulfo y el colombiano Gabriel García Márquez. (González Vigil, 2004, 9).

La cita del estudioso incluye varios aspectos destacables. En primer lugar, se describe la importancia de lo Real Maravilloso y sus representantes más reconocidos. En segundo lugar, no hace mayores distinciones entre lo Real Maravilloso y el realismo mágico. Postura con la que coincidimos, porque más allá de algunos matices, ambos términos aluden a un fenómeno similar en el que confluyen realidad y fantasía. No debemos olvidar que las diferencias entre ellos –si las hay de manera clara y definitiva– están enmarcadas en el territorio de la antropología o etnología y no deben ser consideradas categorías generales.

González Vigil ubica a Arguedas al lado de los escritores que el canon reconoce como miembros de esta tendencia literaria latinoamericana.

Lo más significativo es que, en comunión honda con las raíces prehispánicas (Asturias asume el pasado Maya; Rulfo, el Azteca; García Márquez, el Chibcha y Arguedas, el Preincaico e Incaico) y las afroamericanas (Carpentier), los autores del realismo maravilloso reelaboran el lenguaje de la nueva narrativa europea y norteamericana, impregnado de la visión y valores de la “cultura occidental”, y lo reescriben desde la visión y valores indígenas y afroamericanos. (Ibíd., p. 10).

Es interesante verificar que los autores representativos de lo Real Maravilloso se han “distribuido” de manera natural, y obvia, las fuentes documentales de sus producciones literarias y de este modo han cubierto, en gran medida el panorama cultural de Latinoamérica.

Esta distribución permite al lector comprobar hasta qué punto, un discurso literario como lo Real Maravilloso trasciende lo simplemente estético y se transforma en una de las manifestaciones del espíritu, de la esencia de América Latina.

El caso de Arguedas ilustra tan bien este proceso de apropiación y transformación que ha sido el punto de partida de las principales teorizaciones sobre el tema en las letras, de América Latina: las reflexiones de Angel Rama sobre las “transculturación narrativa”, las de Antonio Cornejo Polar acerca de la “heterogeneidad cultural” y las de Martin Lienhard caracterizando lo que él conceptúa: “Literatura escrita alternativa”. (Ibídem, p. 10).

En el párrafo anterior se muestra uno de los factores que hace de la producción de Arguedas, un hecho decisivo para reconocer nuestra literatura. Es decir, el mestizaje cultural, que opera en muchos niveles de la experiencia cotidiana y estética y que al ser un producto sincrético, posee las características de los que lo originaron, pero al mismo tiempo, al ser algo nuevo, obedece a una dinámica propia y novedosa.

La oralidad es un elemento clave para comprender este lento pero inexorable proceso de mestizaje. Ella no solo tuvo un papel decisivo en los pueblos ágrafos, porque su importancia trascendió incluso a las culturas letradas.

Arguedas llega a insertar canciones dentro de sus novelas, lo cual nos recuerda que hasta la época de Cervantes, cuando todavía era importante la tradición oral en el Viejo Mundo, las novelas europeas contenían poemas en su interior: las novelas pastoriles y el mismísimo Quijote, verbigracia, esquemas míticos (El Popol Vuh está en la base de hombres de maíz de Asturias, así como el manuscrito quechua de Huarochirí apunala el diseño de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de Arguedas). (Ibídem, p.10).

Por lo acotado, podemos percibir que los esquemas míticos que nos mencionan, no solo son un motivo literario o un auxiliar temático que sirven para ser desarrollados en la trama narrativa; por el contrario, ellos habitan en el espíritu latinoamericano como historias inherentes a nuestra identidad y cultura.

González Vigil, rastrea en la obra de Arguedas los diversos instantes en que el narrador andino muestra su predilección por las descripciones. De este modo, hasta en una novela como es *El sexto*, encuentra las huellas del género.

Lo real maravilloso resulta confinado al personaje Cámac en El Sexto, pero campea en las dos novelas siguientes, al punto de hacer suyo en el título de la última un mito del manuscrito quechua de Huarochirí (traducido por Arguedas como dioses y hombres de Huarochirí). (Ibídem, p. 21).

Más allá del ejemplo concreto y personificado por Cámac, González Vigil, confirma en cada párrafo de su estudio, la adhesión, sin ápice de duda, de Arguedas dentro del universo de lo Real Maravilloso. La presencia de Cámac fuera del acostumbrado medio rural o andino, desempeñando un rol maravilloso, hace más evidente a esta estética, porque el paisaje y los seres serranos contribuían con la atmósfera que servía de marco a lo Real Maravilloso. Nada más lejano que el entorno de una prisión citadina, para las manifestaciones de lo Real Maravilloso. Al menos, según las convenciones del género.

El crítico Dorian Espezúa coincide con González Vigil y otros estudiosos acerca del estatuto mágico de José María Arguedas:

De lo dicho hasta aquí podemos colegir que [...] Arguedas pretende mostrar al mundo andino que conoce para corregir la visión (re)presentada, por otros narradores que, antes de él, habían hablado del mundo andino. Pero estamos frente a un realismo especial, frente a un realismo mágico que mezcla elementos verosímiles reales y verosímiles culturales. (Espezúa, 2007, p.229).

Es decisivo el término representación que utiliza Espezúa porque la motivación que movió a Arguedas a retratar al mundo andino, tuvo su germen en una actitud reivindicativa, pero sobre todo de pretensión objetiva, realista y documental. Arguedas deseó reflejar en su obra la realidad de su entorno, sin embargo, en esa realidad iba, como parte sustancial, como componente básico de la misma, la visión maravillosa.

Por cierto en [...] Arguedas se da una confluencia de lo mágico con lo racional o de lo mítico con lo real de manera que lo real maravilloso permite naturalizar la cosmovisión andina e integrarla naturalmente a la cosmovisión occidental. (Ibídem, p.229 – 230).

Este proceso de naturalización nos interesa, no tanto porque le otorga la posibilidad a la cosmovisión andina de integrarse a la cosmovisión occidental, sino porque presenta en sí mismo una actitud natural también, espontánea, propia de la realidad y de la cosmovisión andina y por generalización, de la latinoamericana.

Espezúa advierte que la propuesta real maravillosa está caracterizada por particularidades propias de la percepción de su entorno y de su visión de la literatura.

Ahora bien, el tipo especial de realismo maravilloso de Arguedas requiere de ciertas competencias para comprenderlo. En efecto, se puede realizar una lectura ingenua y hedonista en la que el lector se enfrenta al



texto sin conocer a lo que se refiere el mismo; pero también se puede realizar una lectura sofisticada en la que el lector no solo se conforma con el descubrimiento sino que pasa al reconocimiento. (Ibídem, p.230).

El reconocer que la lectura de las obras de Arguedas se puede llevar a cabo desde, por lo menos, dos niveles, obliga al lector a una toma de posición, ya sea por opción o por competencia. Es decir, por opción se refiere a decidir si la lectura será recreativa –aunque el lector sea competente-, o más analítica.

Por lógica, el lector no iniciado, no accederá a esta posibilidad y deberá conformarse con una perspectiva superficial: “La ficción puede crear mundos que se ajusten o desvíen de lo real. Arguedas a pesar de declararse realista maravilloso, no era tan ingenuo como para sostener que la ficción copia el mundo real”. (Ibídem, p. 235).

En esta breve cita queda confirmada la visión que Arguedas podría tener de la realidad -incluida la maravillosa-. Es evidente comprender que la noción de ficción reproduce una forma de la realidad, que no es la realidad, puesto que la subjetividad del narrador interviene de manera decisiva en esta representación de su referente. Este retrato es filtrado y reconstruido por la subjetividad del escritor, en la que se halla instada la fe y la creencia en lo Real Maravilloso.

Refiriéndose al universo temático de *Todas las sangres*, William Rowe esboza algunas reflexiones decisivas con respecto a las distinciones nítidas que podemos encontrar entre el indigenismo ortodoxo y el que expresa Arguedas, con toda su carga ficcional ubicada en el realismo mágico.

De repente, los elementos mágicos de Todas las Sangres, ilegibles para el indigenismo y dotados de una legibilidad estafalaria por el “realismo mágico”, adquieren otra legibilidad; el residuo ilegible se convierte en productor de sentido. Si el llamado realismo mágico se recorta contra el fondo de una temporalidad moderna, ese no es el caso de Todas las Sangres, ya que la temporalidad se inscribe en prácticas sociales tanto no– modernas como modernas. (Rowe en Moore, 2003, p.17).

El hecho de no reproducir todos los códigos del realismo mágico, en el caso de esta específica novela de Arguedas, no le impide a este autor la inclusión en dicho movimiento.

Por el contrario, la cantidad de matices que ofrece el realismo mágico en escenarios distintos, permite al último moverse en un espectro amplio, dentro del que, el concepto de temporalidad, es recodificado gracias a las prácticas sociales.

La capacidad que tiene el Pongo para curar enfermedades, encontrar ganado robado o proteger al Ayllu de las amenazas de los Wamani y los vecinos refleja, como señala Rosalina Gow (1982, 216), su papel político-religioso como curandero-líder. Este aspecto puede observarse en el caso de Rendón, pero también puede verse en un trabajo anterior, La agonía de Rasu-Ñiti, que analiza la relación entre el ritual chamanístico y el resurgimiento o restauración de un orden pasado a través de las huacas nativas. (Moore, 2003, p.217).

La fe en acontecimientos sobrenaturales y en seres que puedan protagonizarlos, confirma la creencia que señala Carpentier, como requisito en la construcción del imaginario de lo Real Maravilloso. Es en esta difícil frontera entre la visión mítica de la realidad y la “falsa”, en que se instalan algunos equívocos acerca del mundo que “retrata”:

Repetidamente se ha acusado y se acusa a Arguedas de la falsedad de ese mundo. Una simple impresión no

serviría para desmentir esto. Sin embargo, creo que desde bastantes frentes se ha discutido acertadamente- o invalidado- esta acusación de falsedad: comentando la peculiar relación del discurso Arguediano con el discurso de lo real; mostrando que la literatura no pretende ser reflejo de unos hechos ni un mero documento, y que por lo tanto no es pertinente identificar ficción y mentira; observando que la dimensión mítica no equivale en Arguedas a la mentira y al inmovilismo cultural. (Usandizaga, 1995, 315).

No pretendemos ingresar a una discusión general sobre conceptos tan polémicos, evanescentes y que se invaden entre sí, pero la propuesta de Usandizaga es muy útil y esclarecedora para ingresar a la múltiple visión arguediana, donde se alternan diversas dimensiones de la realidad o incluso, de la no realidad.

La estudiosa ha reparado, en primer lugar, en el ingenuo tópico de la referencialidad de la literatura. Pero en el caso específico de Arguedas, el tema cobra una mayor importancia, porque su mundo representado no se rige por convenciones objetivas todo el tiempo y porque diversos discursos ficcionales se entrecruzan y se mezclan.

Si el “realismo mágico” ha devenido en lugar común de la escena literaria latinoamericana desde la publicación de la reputada novela de Gabriel García Márquez, no constituye sin embargo una tendencia crítica aplicable solamente a sus continuadores. La prosa de ficción anterior a *Cien años de soledad* transfirió lo imaginario a lo real en formas precursoras que hicieron posible esa novela; *Los ríos profundos* de José María Arguedas está entre las mejores. (Lima, 1980, p.64).

Naturalmente, Lima se refiere a la publicación de *Cien años de soledad* (1967) como un punto de inflexión en la nueva narrativa latinoamericana y como el libro que representa la madurez de lo Real Maravilloso. Pero ella se ha nutrido de ilustres antecedentes. A pesar de la orientación del

comentario hacia *Los ríos profundos*, nos interesa la inclusión de nuestro narrador en el contexto de ese movimiento creativo.

Sin embargo, no solo esa novela lo confirma definitivamente, *La Agonía de Rasu-Ñiti*, posee los componentes esenciales del género.

De hecho le debemos una de las novelas más intensas y totalizantes: Todas las Sangres; uno de los experimentos narrativos más radicales, siendo entre los textos experimentales el menos “occidental”, el menos lúdico, el más desgarrador: El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo; el relato que retrata en mayor medida que cualquier otro texto en español, lo “Real maravilloso” en compenetración absoluta: el cuento La Agonía de Rasu-Ñiti; y, por cierto, una de las novelas más hermosas, artísticamente más perfecta, ideológicamente más honda y compleja, sutil y enriquecedora, de nuestro tiempo: *Los ríos profundos*. (González Vigil 1995, 11).

González Vigil, suele ser muy enfático en sus apreciaciones, pero también muy sólido en sus argumentos, por lo que no debe extrañar que catalogue a *La agonía de Rasu-Ñiti*, no solo como un texto que forma parte de lo Real Maravilloso sino como la cumbre de esa modalidad literaria en lo que respecta a la narrativa breve.

Cuando el estudioso utiliza el concepto de compenetración absoluta, no está haciendo otra cosa que explicar el carácter compacto del relato, lo que le confiere la naturalidad que el lector encuentra al acceder al espacio ficcional del mismo.

No debe extrañarnos [...] que muchos estudiosos de Arguedas no hayan percibido adecuadamente la factura real maravillosa de su universo creador. [...] A nuestro juicio, la dificultad para sintonizar lo Real-Maravilloso en Arguedas es mucho mayor que la que pueden plantear los otros cultores del realismo maravilloso, llámense Carpentier o Asturias, Rulfo o García Márquez. En éstos lo real-maravilloso está como subrayado y exacerbado por la desmesura y la exageración, o por el barroquismo

verbal y la profusión de imágenes y resonancias metafóricas, o por las marcas de lo insólito y lo extraordinario. (Ibídem, p. 48).

González Vigil repara en que el mundo ficcional de Arguedas, por la manera de reproducir lo Real Maravilloso, resulta mucho más complicado de interpretar y de ser considerado dentro de esa singular forma creativa latinoamericana. Muchas veces no alcanzamos a distinguir cuándo el autor está describiendo un hecho sobrenatural o cuándo se trata de una figura literaria.

En el caso de los escritores “oficiales” de lo Real Maravilloso, el crítico ofrece conclusiones muy interesantes:

En ellos ya estamos fuera por completo de los cauces de la narrativa del realismo y el neo-realismo, dentro de otras reglas de juego de la verosimilitud; el lector “occidental” acepta someterse a estas reglas como exigencia de la ficción narrativa “realista” (la “occidental” de los siglos XIX-XX racionalista, empirista y pragmática).

En cambio, Arguedas no renuncia a las lecciones literarias del realismo y el no-realismo. Ocurre que su opción por el realismo pasa por una visión que no es la “occidental moderna”, él siempre se proclamó realista, defendió que sus libros retrataban la realidad, pero una realidad que integra lo objetivo y subjetivo, los datos empíricos y los niveles arquetípicos de la perspectiva mítica. (Ibídem, p. 48 y 49).

Arguedas tiene toda la razón al proclamarse realista, él y su obra, pero como bien señala González Vigil, el concepto de realismo y de realidad que maneja, no es el occidental, racionalista y unidimensional.

Arguedas incluye en su percepción de la realidad, una serie de niveles, de sensaciones, de manifestaciones, que para él son tan reales como un hombre que camine y duerma o el tránsito de la noche al día.

Esa visión realista, hace que su universo aparezca como algo compacto, sin resquebrajaduras, natural; elementos todos que califican a Arguedas como un narrador novedoso, único dentro de lo Real Maravilloso. Este rasgo, además queda como una herencia estilística para Castro y Colchado.

En el pensamiento andino, hay una continuidad y una comunión estrecha entre las cosas, las plantas, los animales y los seres humanos. Las creaciones culturales expresan la energía que fluye en toda la naturaleza; por ejemplo, los músicos andinos se inspiran en los sonidos de los ríos, escuchan sus movimientos anímicos y los expresan con la misma “naturalidad” que un pájaro emite su canto. Por eso, en el capítulo primero de *Los ríos profundos*, las piedras incaicas “hablan” o “cantan”, similares a los ríos andinos: la arquitectura integrada al espacio vital. Vivir la realidad es sentirla en toda su armoniosa unidad, sin las separaciones establecidas por la “razón occidental” entre lo animado y lo inanimado, entre lo sensorial y lo espiritual. La realidad también anida en los sueños, los deseos y los recuerdos; la memoria y la imaginación, no se diga los transportes oníricos, responden a niveles profundos de la existencia que nos permiten “entender” u “orientar” nuestra comprensión de lo real. (Ibíd., p. 49).

González Vigil encuentra una diferencia en la concepción creadora de Arguedas con respecto a Carpentier o a García Márquez, por ejemplo. Si bien, se ha mencionado el concepto de realidad que sostiene Arguedas y que está profundamente cimentado por la concepción de realidad que sostiene al mundo andino, aquí se nos presenta otro aspecto, es decir, el que tiene relación con la estrategia creativa de los escritores de lo Real Maravilloso. Mientras García Márquez, Asturias o Carpentier, planean la irrupción de lo maravilloso dentro de la realidad y ello es parte de su visión del mundo, expresada por su creatividad, en el caso de Arguedas, en

cambio, la descripción de sucesos sobrenaturales es un rasgo más de su percepción de la realidad.

El realismo maravilloso de Arguedas es primero, siempre, y sobretodo, realismo. Impone al lector la verosimilitud del relato que se presenta como retrato de lo real, y no como elaboración ficcional de un mundo de mera coherencia artística e imaginativa. Relato analógico, recompuesto por la imaginación creadora y el afán simbolizador, pero semejante a lo real, alimentado de sucesos histórico –sociales y experiencias biográficas verdaderamente acaecidas. Lo que añade el calificativo de maravilloso es su inscripción en la visión del mundo nutrida por lo Real-Maravilloso: óptica que no desfigura la realidad; todo lo contrario, dado que permite percibir la complejidad de niveles del cosmos vivido como totalidad, como solidaridad de todas las cosas existentes. (Ibídem, p. 50).

La concepción de un mundo compacto en lo que respecta a lo Real Maravilloso, es notable. Mientras que en los representantes tradicionales, la irrupción de lo sobrenatural es inesperada y tiñe de maravilla al mundo real, Es decir lo maravilloso es parcial, en el de Arguedas, la presencia de lo Real Maravilloso es absoluta, no actúa desdoblándose en dos dimensiones: lo real y lo maravilloso, sino que estas ya son una, están fusionadas todo el tiempo, lo que hace más natural y completo ese ambiente mágico. Característica, que los tributarios Castro y Colchado, mantienen viva en su propia obra narrativa.

Para Arguedas, el significante resulta “motivado” (y no arbitrario, para decirlo en términos de Saussure): brota del contexto vital de una comunidad lingüística, como una respuesta “natural” (propia de la naturaleza humana cuya manifestación llamamos cultura) a las vivencias que dicha comunidad tiene con las cosas mismas (en su ser profundo, ligado al concierto universal), dado que de esas vivencias nacen, sin solución de continuidad, lo que los lingüistas llaman significados y referentes. Así como cada especie biológica posee una voz o canto; cada comunidad lingüística (basada en factores étnicos, antropológicos, históricos, etc.) destila un lenguaje, el que mejor

expresa su ser social, su realidad vital, intraducibles plenamente como lenguaje; convergentemente, cada comunidad plasma unos ritmos musicales únicos, adecuados a su realidad intransferible. No se puede separar el significante del significado, ni el signo del referente, sin desfigurar su real funcionamiento. (Ibídem, p. 54).

Aunque en el presente capítulo no vamos a ocuparnos específicamente de la creación del lenguaje arguediano, no podemos evadir un enfoque a este importante aspecto de su narrativa, tópico que ha merecido una gran atención por parte de la crítica. El tema reviste trascendencia en lo que respecta a lo Real Maravilloso porque el control del lenguaje que ejerce Arguedas confirma lo compacto de su universo ficcional.

Los pueblos real-maravillosos escogen nombres propios cargados de sentido, muchas veces vistos con atributos mágicos para develar la esencia del ser nombrado. Con frecuencia, los poetas adoptan una postura similar. Otro tanto sucede con muchos de los cultores hispanoamericanos del realismo maravilloso (baste pensar en la carga significativa de los apellidos Buendía y Babilonia, y los nombres Arcadio, Aureliano o Mauricio, en Cien años de soledad de García Márquez) siendo Arguedas acaso el más característico de esa actitud. (Ibídem, p. 55).

No elaboraremos un inventario de los nombres que, basándose en el quechua, Arguedas utiliza para explicar objetos o sucesos, no solo por su amplitud, sino porque nos basta con citar a González Vigil y su hallazgo de un rasgo distintivo más en Arguedas de su condición de autor de lo Real Maravilloso.

## **2.4) El mestizaje cultural en la obra de Arguedas**

Duró largo, mucho tiempo, el “Illapa vivon”. “Lurucha” cambiaba la melodía a cada instante, pero no el ritmo. Y ahora sí miraba al maestro. La danzante llama que brotaba de las cuerdas de alambre de su arpa, seguía



como sombra el movimiento cada vez más extraviado de los ojos del Dansak'; pero lo seguía. Es que "Lurucha" estaba hecho de maíz blanco, según el mensaje del wamani. El ojo de bailarín moribundo, el arpa y las manos del músico funcionaban juntos; esa música hizo detenerse a las hormigas negras que ahora marchaban de perfil al sol, en la ventana. El mundo a veces guarda un silencio cuyo sentido solo alguien percibe. Esta vez era por el arpa del maestro que había acompañado al gran dansak' toda la vida, en cien pueblos, bajo miles de piedras y de toldos. "Rasu-Níti" cerró los ojos. Grande se veía su cuerpo. La montera le alumbraba con sus espejos. (Arguedas, 2004g, 479).

Emilio Adolfo Westphalen en el volumen de la revista Amaru que tuvo como centro a Arguedas, destaca lo afortunado del origen del escritor, puesto que su mestizaje cultural no fue académico sino natural. Sin embargo, en esta reflexión, Westphalen no toma en cuenta la otra cara de esta realidad. La visión idílica de un mestizo que vive siempre gozoso sus dos culturas, no posee vínculos con aquella que puede exhibir un ser desarraigado, conflictuado y en permanente contradicción:

Envidiable destino: poseer un doble instrumento de captación de la vida y el universo, expresarse libre y gozosamente en dos idiomas de tan diversas estructuras y posibilidades de uso, aprovechar de todo el rico acervo de dos tradiciones culturales antiquísimas y en muchos aspectos disímiles y *contradictorias*, pero ambas válidas como sistemas para la comprensión del hombre y la exploración del cosmos. José María tuvo la fortuna de no tener que repudiar parte alguna del doble legado". (1969, p.11).

## **2.5) El entorno biológico y botánico en la obra de Arguedas**

### **2.5.1) Insectos:**

Aunque no es el centro de nuestras reflexiones, exponemos un fragmento de *Los ríos profundos*, sobre todo por su relación con la figura del danzante de tijeras y el vínculo que este representa con su entorno;

contexto que va de las edificaciones hasta su comparación con los seres vivos que son típicos del lugar:

Había visto a los bailarines de tijeras saltar como demonios en los atrios de las iglesias; manejar sus piernas como si fueran felinos; levantarse en el aire, atravesar a paso menudo, a paso de ciempiés, los corredores de lajas de las aldeas; en la madrugada, a la luz del amanecer, los había visto danzar sobre los muros del cementerio, tocando sus tijeras de acero de cuyas puntas parecía nacer la aurora. (Arguedas, 1985, 380).

Uno de los más célebres danzantes de tijeras es sin ninguna duda Tankayllu. Sus hazañas como bailarín fueron legendarias y esa habilidad no es producto de un adiestramiento constante, de manera exclusiva, sino que el personaje posee los atributos de un insecto volador de donde procede su nombre:

Tankayllu, el danzante de tijeras se configura a “Imagen y semejanza” del tankayllu, del tábano zumbador, de aquí que aquel pueda realizar proezas similares a las de éste; al mismo tiempo hay hombres que son capaces de fabricar pinkayllus y wak’ rapukus, “instrumentos” (seres “reflejos”) que como el zumbayllu, hacen que los hombres puedan realizar hazañas extraordinarias. (Solé, 2006, s/n).

La comparación con los insectos y otros seres vivos alcanza su clímax precisamente cuando se establece un paralelo entre el danzante y el insecto llamado tankayllu, al cual el narrador atribuye habilidades fantásticas. La analogía se hace más poderosa al ser descrito el tankayllu como un ser mágico, admirable, capaz de cambiar la dirección del viento. Su fragilidad aparente confunde al narrador y lo obliga a hacerse varias interrogantes.

Por otro lado, si la similitud ente el insecto y el danzante trasciende lo meramente fisonómico, nos encontramos con la sutil sugerencia del carácter sobrenatural del danzante.

Como el ruido de sus alas es intenso, demasiado fuerte para su pequeña figura, los indios creen que el tankayllu tiene en su cuerpo algo más que su sola vida. ¿Por qué sus pequeñas y endebles alas mueven el viento hasta agitarlo y cambiarlo? ¿Cómo es que el aire sopla sobre el rostro de quien lo mira cuando pasa el tankayllu? Su pequeño cuerpo no puede darle tanto aliento. (Arguedas, 1985, 262).

La fortaleza del insecto, aunque disfrazada por su aparente fragilidad física, encuentra su analogía humana en el dansak', que además toma su nombre, lo que ratifica el parangón. Además la referencia a este mítico danzante se ve fortalecida y cobra un carácter de solidez biográfica, cuando el narrador señala el espacio físico que ocupó, y del que asumimos que es natural. Los pueblos de Ayacucho se transforman así en notables señas que otorgan verosimilitud al personaje:

En los pueblos de Ayacucho hubo un danzante de tijeras que ya se ha hecho legendario [...] hizo proezas infernales en las vísperas de los días santos; tragaba trozos de acero, se atravesaba el cuerpo con agujas y garfios; caminaba alrededor de los atrios con tres barretas entre los dientes; ese dansak' se llamó Tankayllu. (Ibídem, p. 263).

En "*La agonía de Rasu-Níti*", la presencia del entorno a través de sus seres vivos, en particular los insectos, revela que estos no solo cumplen un papel decorativo o son los objetos símbolo del mundo andino, sino que su presencia está intrínsecamente conectada a la naturaleza e identidad del danzante.

El genio de un dansak' depende de quién vive en él: ¿El "espíritu" de una montaña (wamani) [...] o quizás solo

un pájaro, o un insecto volador que conoce el sentido de abismos, árboles, hormigas y el secreto de lo nocturno. (Arguedas, 2004g, 476).

Este citado “insecto volador que conoce el sentido de abismos, etc” puede ser fácilmente relacionado con el tankayllu, ser tan estrechamente asociado con el danzante de tijeras en la cosmovisión de Arguedas. Incluso mencionado en *Los ríos profundos*.

Además, ya se ha aludido, como elemento indispensable de las creencias populares andinas, al valor simbólico que los insectos y arácnidos poseen. En el siguiente pasaje, una mujer guía a un muerto que ha retornado a la vida y observamos que algunos seres vivos acompañan la acción no de manera accesorio o como parte de la atmósfera, sino como componentes decisivos:

Ya al término de esos cinco días, una mujer muy bien vestida se dirigía hacia yarutini, “yo he de guiarlo, he de esperarlo”, diciendo partía; llevaba chicha y comida. Y así dicen que a la salida del sol, en yarutini, el muerto aparecía, llegaba. En los tiempos antiguos, afirman que dos o tres moscas muy grandes se posaban sobre la ropa nueva que llevaba la mujer. A estas moscas las llamaban “yazca acapilla”. Y la mujer permanecía sentada muy largo rato, hasta que se iban algunos de los gusanos que llamaban “huancuy”; entonces, ella decía: “vamos ya al pueblo. (Arguedas, 1996, 156-159).

La mención de moscas y gusanos cuando se hace referencia a un fallecimiento, obedece a un imperativo biológico: la descomposición de un organismo humano o animal, desencadena una atracción en otros seres vivos, que encuentran en la podredumbre, los nutrientes que les aseguran su supervivencia como especie.

Por ello, resulta mucho más interesante revisar la participación de un arácnido y de su papel en las acciones mortuorias. Rol que no se limita, como en el caso de moscas y gusanos, a lo pasivo:

Cuando la mujer llegaba, encontraba limpia la casa del difunto, muy bien barrida, y porque ya estaba así limpia, le servían de comer (a la mujer) y, luego que concluía de comer, le daban de beber. Y los deudos también comían porque el muerto estaba comiendo. Por la noche, al hacerse la noche, cantaban cinco veces, llorando, todo el ayllu. Concluidos los cantos, las cinco veces, arrojaban la piedra pequeña a la calle [...] ese mismo día trataban de adivinar con una araña, preguntándose: ¿De qué enfermedad se me habrá muerto? (Ibídem).

La función de la araña adquiere proporciones mágicas, ya sea como ser pasivo, a través del cual se puede llegar a desentrañar algún enigma o mejor aún, como ente activo y dotado de poderes sobrenaturales. La posible capacidad adivinatoria del arácnido la coloca en un espacio superior, inalcanzable para los demás y por lo mismo genera el reconocimiento humano de sus propias limitaciones.

El uso de arañas como método predictivo, se remonta a la etapa prehispánica: sobre ello nos hemos referido y existen pruebas, tal como lo señala Carmen María Pinilla:

En el tercer catecismo", sermón 19, Julio 114r, Lima, 1585, y en "Idolatría de los Indios Huachos, Carta Anua de 1613, del Colegio de Huamanga", "Revista histórica", T. G. entrega 2, 1919, Lima, se encuentran minuciosas informaciones acerca de cómo se empleaban arañas para hacer predicciones. (Pinilla, 2004, p.548).

Incluso cuando José María Arguedas describe la vegetación del paisaje serrano, en medio del colorido de las plantas y flores irrumpe un insecto, y está también relacionado, de manera directa o indirecta, con la muerte.

Esta alusión se hace más efectiva cuando el huayronqo es descrito como un insecto *enorme* y presenta gran movilidad, no solo por su evidente capacidad voladora, sino porque se agita de manera similar a la del estertor que sirve de antesala a la muerte. Si a ello sumamos la imposibilidad de *manotear*, aunque solo se trate de un recurso literario, nos encontramos ante la humanización del insecto y la agitación citada.

Esa flor afelpada donde el cuerpo de los moscones negrísimos, los huayronqos, se empolva de amarillo y permanece más negro y acerado que sobre los lirios blancos, porque en esta flor pequeña, el huayronqo enorme se queda, manotea, aletea, se embute. La superficie de la flor es afelpada, la del moscón es lúcida, azulada de puro negra, como la crin de los potros verdaderamente negros. No sé si por la forma y color de la flor y por el modo así abrasante, medio como a muerte, con que el moscardón se hunde en su corola, moviéndose, devorando con sus extremidades ansiosas, el polvo amarillo; no sé si por eso, en mi pueblo, a esa flor le llaman Ayaq sapatillan (zapatilla de muerto) y representa el cadáver. (Arguedas, 2004h, 598).

Las marcas textuales de carácter negativo son definitivas y no admiten dudas. En medio de ese marco natural y de flores coloreadas de amarillo, resaltan estos moscones que, de figuras comunes en el paisaje andino, van mutando en seres de valoración fúnebre. Otro tanto se puede decir de las flores amarillas, que en el ámbito de las serranías deben motivar estados de ánimo, positivos y agradables y que aquí, sin embargo, representan a la muerte. El contradictorio nombre “zapatillas de muerto” encierra en sí mismo dos esquemas semánticos distintos y en gran medida, opuestos, porque zapatilla, alude a un tipo de calzado deportivo, alejado de lo formal y de lo solemne y que implica desplazamiento, acción;

y por otro lado el término, “muerto”, no merece mayor explicación: inmovilidad, finitud.

Entonces, ¿dónde estaría la justificación para juntar ambos sentidos?

¿Para qué un muerto calzaría zapatillas?

Hay que vincular aquí la coloración del insecto, este de la vida real, con los insectos que pertenecen al universo de la ficción arguediana y que poseen similar tonalidad: negra.

Los aumentativos enfatizan no solo en la definición del color, sino en su relación con lo fúnebre. Por ello, “negrísimos”, “verdaderamente negros”, “azulada de puro negra” no se limitan a la descripción visual y decorativa; van más allá de ello y describen en clave, el carácter mortuorio del entorno.

Yo tengo en el ojo la pesadez de ese insecto volador que manotea con su cabeza mineral, con sus patas que tienen casi microscópicos pelos y que son lentos pero que, aún así, al extenderse de un cuerpo ancho, acorazado de negrísimo metal brillante, dan la impresión de ansia que se va satisfaciendo, a cada movimiento que parece triunfal, agudo, fruto del máximo esfuerzo, explosión de la vida que hay en estos cuerpos que al ser aplastados suenan como cáscara de huevo, como frágiles amazones de láminas. (Ibíd., p. 599 – 600).

Además de insistir en el color intensamente oscuro del insecto y de la minuciosa descripción de su anatomía, José María Arguedas, se esmera en asemejar el desplazamiento por el aire como un “ansia que se va satisfaciendo” y que aparece “triunfal”. En otras palabras, existe una observación feliz, admirativa, casi épica del huayronco, la que se completa con las imágenes recias que utiliza para resaltar su cuerpo. Semejantes en gran medida a un caballero cubierto por una armadura.

Sin embargo, luego de tan gozosa perspectiva del insecto, de tan vital retrato, el autor, de manera abrupta y violenta, describe el crujir de su cuerpo al ser aplastado: así de frágil es la vida, así de fatalista es Arguedas en este pasaje.

Por algo este huayronco empolvado del germen de la flor amarilla es tenido por los campesinos quechuas como un ánima que goza en el fondo de la bolsita afelpada que es flor de los cadáveres. (Ibíd., p. 600).

En el argumento de *Los ríos profundos*, a través de Ernesto, el autor presenta una delicada percepción sobre los seres vivos, en este caso, un grillo, al que confiere una función que trasciende su condición de insecto. Esta escena se percibe más panorámica cuando la focalización del narrador es omnisciente y utiliza la tercera persona. Este narrador no se refiere a un grillo específico sino a la especie en general. El uso del singular agrupa en sí mismo a esta variedad de insecto, con lo que la mención posterior en plural, hace más trágico el evento.

Furioso clama más tarde contra aquellos que matan al grillo, “que es un mensajero, un visitante venido de la superficie encantada de la tierra”, y una noche, en Abancay, se dedica a apartar los grillos de las aceras, “donde corrían tanto peligro”. (Arguedas, 1985, 224).

Esta afinidad entre hombre, personaje, narrador e insecto, que adquiere un valor superior al ser un visitante y mensajero, si bien es descrita a partir de un personaje de ficción, encierra las características constitutivas del mundo arguediano con respecto a los seres vivos, en particular con los insectos.



### 2.5.2) Animales:

En el mundo arguediano, existe una delicada y bella fusión entre el canto reivindicador y poderoso de los pájaros con el clamor libertario de un pueblo. Analogía feliz que contribuye con el carácter natural del canto, expresión en la cual no existen distinciones entre hombres y aves:

El canto indio perseguido y condenado por la iglesia, llegaba de los montes, de las bocacalles. De las plazas, y hasta del coro de los templos cristianos, como la voz de la tuya, del chiwako y de todos los pájaros que cantaban desde las cruces que los españoles clavaban en el techo de las casas, desde los árboles que plantaron en los patios, en las plazas y en los cementerios. (1985, 18 – 19).

Sin embargo, no solo las aves poseen rasgos humanos y simbólicos, puesto que en el mundo andino los seres vivos están íntimamente ligados a las diversas actividades mundanas y se desenvuelven con los mismos atributos y conductas entre sí.

De este modo, la zoología se presenta humanizada, convirtiendo a los animales en solo disfraces de los personajes humanos o, en su defecto, alcanzando sus características.

Si la vecindad entre el orden natural y el humano es tan estrecha, si la materia inorgánica y las plantas son interlocutores del hombre, la comunión entre éste y los animales llega a ser absoluta. Hay historias como “El barranco” o “hijo solo”, en las que la humanización del mundo animal es tan extremada que una vaca y un perro comparten con personas la función de protagonistas. Se trata de seres con emociones humanas, e incluso –como la ene–, dotados de una capacidad de ternura hacia sus crías más intensa que la de muchos seres humanos con sus hijos. En los animales los hombres encuentran compañeros compasivos y atentos a quienes contar sus penas, como hacen con las vicuñas y las torcazas los pastores de “Los escolares”, y entre un hombre y un animal puede brotar una fraternidad cálida, como entre el cernícalo y don Mariano, la vaca gringa y los escolares

o el pequeño singu y el perrito que recoge. (Vargas Llosa, 2008, p.125).

Percibimos de esta manera, que los animales pueden desempeñar diversos papeles y que es la actitud del hombre y la percepción que él tiene de lo que le rodea, en particular, los animales, lo que va a determinar su función dentro de los seres vivos. Esta humanización de los animales, no solo los iguala al hombre en lo que respecta a las posibles virtudes que revelen, sino que en muchos pasajes los coloca en un plano superior.

Estos son animales concretos y tangibles. Pero en la realidad ficticia hay otros, de existencia respaldada solo por la fe y la imaginación, como esa corvina dorada de cola ramosa y aletas ágiles que boga por los arenales de Ica, entre el mar y las lagunas, con una muchacha en el lomo. Algunos animales reales, por lo demás, tienen propiedades imaginarias como las de este pez fantástico. Así los chaschas (Perros) poseen una mirada especial que les permite ver las ánimas y (en “los escolares”) “cuando el alma anda en lejos, ladran: pero si está en el mismo pueblo aúllan de tristes”. Si a un chascha lo sacan de la querencia, su alma permanece en ella y él –como el kaisercha de don Ciprián– al oscurecer ladra, llamándola. (Ibídem, p. 125).

Si ya era obvio que las características asignadas a los animales lindaban con lo imposible, en este párrafo se cruza la frontera de la realidad y se ingresa al universo de lo Real Maravilloso.

En una suerte de gradación, nos hemos desplazado de una humanización de los animales, desde la perspectiva del hombre, hasta la expresión clara y contundente del fenómeno imposible, en el cual se cree, a pesar de ello, gracias a la fe.

La contrapartida de la humanización de los animales es el contagio de lo humano por la zoología. Esto acontece en los cuentos de Arguedas en un nivel formal, como

recurso estilístico, pero de manera tan frecuente que esos símiles a los que recurre el narrador, utilizando a perros, cóndores, chanchos, gallos, novillos, padrillos, pájaros, sapos, como puntos de referencia para precisar las conductas, los sentimientos y las apariencias de los personajes, acaban por establecer en el ánimo del lector un efectivo parentesco, una relación de familia en la que hombres y animales resultan antológicamente semejantes: dos manifestaciones de la vida, indiferenciables desde el punto de vista de la emoción, la moral y el conocimiento. (Ibídem, p. 126).

El hombre se identifica con los animales a tal extremo que imita y espera ser imitado por ellos, de manera voluntaria y natural.

Esto contrasta con el hecho de ser obligado como figura en uno de los pasajes del relato “El sueño del pongo”:

A esa hora, el patrón martirizaba siempre al pongo delante de toda la servidumbre; lo sacudía como a un trozo de pellejo.  
Lo empujaba de cabeza y lo obligaba a que se arrodillara y, así cuando ya estaba hincado, le daba golpes suaves en la cara.  
- Creo que eres perro. ¡Ladra! –le decía.  
El hombrecito no podía ladrar.  
- Trota de costado, como perro – seguía ordenándole el hacendado.  
El hombrecito sabía correr imitando a los perros pequeños de la puna. (Arguedas, 1983f, 250).

En este fragmento la comunión entre hombre y animal ha sido destruida, pero no por el indio que conoce y remeda el desplazamiento y las acciones del perro, sino por el misti abusivo, que utiliza esta imitación como un mecanismo de humillación y sometimiento.

Los animales entonces, alcanzan un protagonismo extraordinario en el mundo arguediano y su participación se da en diferentes niveles, ya sea como compañero, semejante, adversario o dotado de atributos

sobrenaturales. Hablando del Misitu, personaje de *Yawar fiesta*, José María Arguedas lo describe del siguiente modo:

Para ellos, este animal es una figura legendaria y semidivina: lo creen salido de las aguas de una laguna (torkok'ocha) en una noche de tormenta y dotado de atributos mitológicos. [...] vemos al narrador confundirse con el brujo Kokchi cuando éste hace una ofrenda a la montaña tutelar de los K'oñanis para que proteja al Misitu, y luego lo vemos, desde la perspectiva de los K'ayaus, compartiendo con éstos la ceremonia mágico– religiosa en que los comuneros van, a su vez, a pedir la protección de otro espíritu de las montañas (el Auki karwarasu) para capturar al toro. (Arguedas, 1941, 177 – 178).

## 2.6) El entorno físico:

El contacto del creador con la realidad es la fuente fundamental de su creación [...] según como sea la naturaleza social y el grado en que el hombre haya modificado a la naturaleza externa, al mundo físico, será diferente la creación novelística, poética y de todo orden de cosas de una u otra sociedad [...] la literatura europea está frecuentemente carente de referencias contagiantes, cautivantes de la experiencia del paisaje, porque en Europa casi no hay paisaje natural, salvo en Alemania; todo ha sido modificado por el hombre. ¡Qué diferente es en cambio la visión que de la realidad tiene el hombre nuestro, especialmente el hombre andino! (Arguedas, 1969, 108).

El apresuramiento de Arguedas para atreverse a proponer una dicotomía tan poco sustentable, puede quedar en la anécdota, pero no así el concepto esencial de su comentario. Lo que se extrae de sus palabras es una diferenciación clara entre el imaginario andino y el europeo, basado en términos absolutos por el entorno. Se sostiene que no son los animales o insectos los referentes sino la vegetación, los accidentes geográficos y hasta los ríos a los que confiere vida:

Yo hasta ahora les confieso con toda honradez, con toda honestidad, no puedo creer que un río no sea un hombre tan vivo como yo mismo. En compañía de Alberto Escobar hicimos una travesía por el Rhin y yo le decía [...] fíjate todo lo que el hombre ha hecho para quitarle la cara de dios que tiene este río y no lo ha conseguido; sigue teniendo la imagen y la influencia de un dios, y eso que yo no creo en dios [...] yo les decía a mis amigos en el Rhin, si trajera a unos cuantos de mis paisanos de Puquio, y los pusiera en la proa de este barco, caerían todos de rodillas ante el espectáculo de este río. (Ibíd., p. 108).

En el caso de Arguedas esta fe no se relaciona con el concepto judeo-cristiano porque el autor se presenta como un ateo.

Deslinda también con el realismo tradicional, la naturaleza de su descripción de la verdad y ratifica la diferencia entre el contexto andino y el europeo:

Ellos están sustentados por una realidad diferente a la nuestra, la nuestra parece una novela más realista, simplemente porque es más natural, porque la naturaleza ha sido menos modificada y el hombre mismo menos modificado. (Ibíd., p. 139).

Esta postura distintiva se vuelve a explicar cuando menciona la génesis de un capítulo de *Los ríos profundos*, su relación con lo mágico y la posterior semejanza de este con un suceso de la vida real. Esta similitud entre lo mágico y lo real es extraordinaria porque no estamos aquí frente al suceso real y verificable, que sufrió una paulatina transformación a través del tiempo, para devenir en un relato mágico. Por el contrario, el hecho mágico precede en el tiempo al hecho concreto.

*Entonces, en Los ríos profundos yo describo la sublevación de estos indios por una causa de orden mágico: Ellos están atacados por el tifus y se difunde la idea de que la "madre" del tifus, que es un animal, no podrá morir sino en virtud de una misa que el santo padre de Abancay dijera para que la "madre" del tifus*

*muera [...] Toman la ciudad, obligan al cura que diga la misa y se retiran cantando himnos. La tesis era ésta: Esta gente se subleva por una razón de orden enteramente mágico, ¿cómo no lo harán, entonces, cuando luchen por una cosa mucho más directa como sus propias vidas, que no sea ya una creencia de tipo mágico? Cuatro años después ocurrió la sublevación de La Convención. (1969, 239).*

En el texto citado no solo aparece esa especie de anuncio mágico de la realidad sino también, el encuentro entre el mundo andino y el criollo, representado aquí por la oposición entre la fe “pura” andina y la canónica u oficial, sustentada por el cura y las autoridades del pueblo:

La confrontación de los dos universos, el criollo y el indígena, lleva con frecuencia a recorridos por la ingenuidad mítica india, transmitiendo una belleza sincrética que ha sido objeto de múltiples estudios por el antropólogo Arguedas. De esa ingenuidad sincrética va desgranándose una visión de la sociedad. (Rovira, 1992, p.15).

La visión naturalista de Arguedas genera un gran vínculo con el entorno y este gesto de afecto se siente en la atmósfera de sus obras; más como una fusión con lo que lo rodea, que como percepción contemplativa del contexto. Por eso mismo, su percepción no proclama una oposición entre el universo cultural que sirve de sostén ideológico y racional y la naturaleza que lo rodea, viva, en dinámica y relacionada con el ser humano.

Los sentimientos de los narradores que escoge Arguedas para contar sus historias, poseen gran similitud con los del propio autor real.

A pesar de ese interés humano tan rico y apasionado, el naturalista que habita en Arguedas excluye toda separación toda oposición y toda jerarquía entre el mundo cultural y el mundo natural, pues en su universo todo está dotado de vida: Montañas, ríos, lagunas, árboles, flores. Sabe dónde y cómo crecen las flores andinas [...] sabe qué insectos volantes las buscan y se

nutren de ellas [...] todos los escritos de Arguedas atestiguan su hábito de observar, estudiar, respetar y querer a los animales. (Paoli, 1992, 45).

La concepción positivista, que describe al hombre como fruto de su naturaleza, implica que permite al lector no solo comprender racionalmente su universo sino también “sentirlo”, vínculo esencial para que el lector lo asuma como posible, real y digno de la fe que reclama el código de lo Real Maravilloso.

Esta sensación es ratificada por muchos estudiosos de su obra:

José María Arguedas (1911-1969) fue, además de poeta, narrador y antropólogo, estudioso de la tradición y las costumbres de su pueblo, para lo que le resultó esencial el dominio de la lengua quechua. Por eso, en sus obras lo mitológico, no es una simple referencia o marco escénico, sino que cumple una función activa y múltiple, pues no trata de reconstruir el pasado muerto, sino de hacer evidente el presente, e incluso un futuro propio. Por eso incorpora en sus relatos la concepción animista y mágica de la cultural andina con la que reelabora una nueva propuesta mítica, necesaria para crear la sociedad que él desea conquiste de verdad el Perú. Así, su prosa, como dice Fernando Alegría, aparece “poblada de vocablos fantasmas, de ligeros duendes que, al tocar las palabras, despertaron toda clase de mágicas reverberaciones [...] Arguedas es el representante máximo del nuevo realismo mágico hispanoamericano. (Reyzabal, 1992, 57).

El propio Arguedas lleva en sí mismo una serie de dualidades que en el fondo, son manifestaciones culturales de tipo religioso. Sin embargo, estos conflictos ubicados en el sistema de creencias, obligan al individuo Arguedas a confesar su formación religiosa católica tradicional, aunque con un tono algo desencantado o con poca intensidad emotiva. Incluso se percibe en él una construcción jerárquica atípica en la que la virgen (la mujer como componente básico) y el niño se superponen a la figura del

dios padre, que debería ser la hegemónica. La opinión emitida aquí y recogida por Sara Castro Klarén, tiene la particularidad de ser producto de una conversación, es decir es oral, por lo que llama la atención los acercamientos y alejamientos que efectúa Arguedas entre los indios y él mismo. Por momentos se identifica con ellos en el culto superior de la Virgen María cuando usa la primera persona del plural y luego se distancia al pasar a la tercera persona del plural:

Yo creo que desde el principio, participé de la religión católica, al modo antiguo. Creíamos en un dios que lo había hecho todo; que hacía el bien, que también podía enviar el mal y por tanto había que cumplir con la doctrina. Creíamos en la bondad sin límites de la virgen y en la capacidad de protección muy tierna del niño dios. En ese sentido la devoción por la virgen y por el niño entre los indígenas es mucho más verdadera, más auténtica, que la del dios supremo al cual no entienden. (Castro Klarén, 1975).

El concepto que tiene Arguedas acerca de la religión católica se basa en el ritual, en la costumbre, mas no en la fe.

El cristianismo que profesan Arguedas y los indios se encuentra más cercano a la visión politeísta, puesto que creen en Jesús y en María, más que en el dios padre. Por ello, Arguedas señala las creencias de los indios:

Ellos mantienen un vínculo con sus aukis, que son dioses de los cuales ellos reciben sus bienes, pero que también son importantes frente al patrón: Los aukis funcionan dentro del orden mágico-religioso pero ya no tienen poder para ofrecer dones a sus creyentes [...] el Auki no puede dar nada. Lo que puede pedir el indio al Auki es que lo proteja en el sentido de que impida enfermedades y que haga menos frecuente las posibilidades de enojo del patrón. Que le dé paz, que haga llover, que dé buen tiempo. (Ibidem).

En ambas citas es claro que Arguedas no define su ubicación en cuanto al tema de la fe, puesto que utiliza indistintamente la primera persona en



singular y plural y luego vira hacia la tercera, a través de la que, como es obvio, toma distancia.

Esta fusión entre las fuerzas de la naturaleza (lluvia) y los accidentes geográficos, con el hombre andino, es mucho más intensa que lo que podría significar cualquier paisaje y su influencia en los seres que lo habitan.

Aquí se asume de manera directa el carácter formador de la naturaleza en la raza serrana.

Como un escultor que moldea lenta e inexorablemente su creación, el paisaje ha construido al hombre andino y a su cultura.

Toda la naturaleza está animada, todas las cosas son envolturas de espíritus. El alma de la materia se hace visible a través de personas misteriosamente designadas, como el arpista don Mariano o el gran Untu, “padre de todos los danzantes de lucanas”, el Pachakchaki y rumisonko, o Rasu-Ñiti y su discípulo atok’ sayku. En este mundo, en el que el cura cristiano aparece siempre como ser obtuso, cómplice de la injusticia, los danzantes y músicos son reverenciados y queridos. Ellos son los verdaderos sacerdotes, intermediarios con el otro mundo, portavoces de las fuerzas mágicas de la tierra. (Vargas Llosa, 2008, p.121 – 122).

Ante una declaración tan nítida y convencida del valor que se otorga a los músicos, considerados vehículos de comunicación entre estas dimensiones, no podemos más que reparar en esta constante del imaginario andino.

Notamos que la naturaleza no se convierte únicamente en el interlocutor inevitable que circunda y brinda asidero y sustento a los seres humanos; su papel es más significativo puesto que es capaz de aconsejar, proteger y purificar espiritualmente. Es decir, asume la actitud y el poder de una

deidad o por lo menos, de un ser superior al hombre: “Las montañas lucen nombre propio: Santa Bárbara, Jatun Cruz, Chitulla, Kanrara, Ak’chi, Osk’onta, Chawala, Koropuna, Santa Brígida, Aukimana, Arayá” (Ibídem). Vista esta enumeración de nombres, así, como mero inventario, parecería que solo es una sucesión de términos, en los que se alternan las voces quechuas que designan a algunas divinidades con las hispánicas que a su vez se refieren a figuras del santoral judeocristiano. Pero en realidad esta nomenclatura humaniza a las montañas y confirma el animismo, que desde el lado simbólico se le asigna a estos accidentes geográficos.

Auki es el nombre de los sacerdotes indios; pero también se llama así al espíritu de las montañas, que materializado en forma de cóndor, puede tomar posesión de un dansak, guiarlo en vida, y, en el momento oportuno, anunciarle que va a morir. (Ibídem, p. 124).

No es necesario abundar en detalles para reconocer en este párrafo los sucesos real maravilloso que acontecen en “La agonía de Rasu-Níti”. Lo interesante es, en todo caso, la descripción explicativa, didáctica, que redacta el autor para hacer comprensible el proceso mismo de la intervención divina y el de la transformación, que es uno de los tópicos de lo Real Maravilloso.

Los niños llaman tayta (señor a las montañas), y en “Agua” comparan sus voces y cóleras y discuten sobre cuál es más poderosa; están convencidos, como los indios sanjuanes, que también hay rivalidades y desafíos entre los cerros y que, por ejemplo, del tayta chitilla y el tayta kanrara, “en las noches oscuras bajan hasta la ribera del Viseca y se hondean allí, de orilla a orilla”. (Ibídem).

El dato curioso y que redundante en la humanización ya aludida de las montañas, es el ingrediente casi inmobiliario del pasaje citado. Ya que el

autor no califica a estos aukis como señores de esas tierras en el sentido de soberanos, sino que utiliza un término perfectamente mercantil: propietarias. Si era necesario enfatizar la identidad humana de las montañas, pues he ahí otro rasgo constitutivo.

Como los seres humanos, los árboles de la realidad ficticia pueden tener sexo. La maestra de “la muerte de los arancio” afirma que el eucalipto de cabellera redonda, ramosa y tupida de la plaza del pueblo “es hembra”. Éste es un buen ejemplo del sistema de desrealización –mitificación literaria– de la naturaleza que lleva a cabo Arguedas. (Ibídem).

Si valía la pena insistir en el complejo proceso de humanización de la naturaleza, mostramos un ejemplo cautivador, en el cual la opción de género no está desestimada. Asignarle a un árbol la condición de hembra –tal vez por la ramificación que exhibe, similar a la de una cabellera femenina– obliga al deslizamiento de roles. De este modo, es lógico aceptar la existencia de árboles “macho”, con lo que los niveles de análisis encuentran nuevos matices. Mencionando el Tercer Diario de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Vargas Llosa, señala el caso del pino de Arequipa:

En la bellísima descripción del cuento, el eucalipto va perdiendo materialidad, espiritualizándose. Los niños creen que de sus ramas “caen lágrimas” cuando el árbol escucha el canto funerario de los indios que traen a sus muertos –abatidos por la peste– a reposar unos momentos a su sombra, como ante un altar, y el eucalipto cobra para ellos un significado fascinante. No es el único árbol animado de los cuentos; quizá lo sean todos, pues ¿acaso el protagonista recurrente – el niño misti que hace vida de indio – no habla en “la huerta” con un sauce llorón y en “el ayla” con un árbol de espino? En otras ocasiones lo hace con el sol y las piedras. (2008, p.125).

Aunque existe un capítulo en esta investigación en el que se examinan los roles masculino y femenino dentro de la ficción arguediana. Podemos reflexionar con libertad acerca de algunas inferencias que son motivadas por el membrete de hembra, que se ha colocado al eucalipto en mención. Por ejemplo que este árbol sea capaz de llorar, como lo podría hacer una plañidera en un entierro; es decir una mujer, con lo que el viejo estereotipo de la hembra lacrimosa, sufriente y “sensible” ante el dolor, pero pasiva e incapaz de manifestar sentimientos de rabia o indignación, atribuidos al hombre, está presente. Es destacable también, el hecho que los que creen que el eucalipto llora, son niños, cercanos así a la noción inevitable de la maternidad que la hembra proyecta y a la fe que caracteriza a lo Real Maravilloso. Como dato pequeño pero revelador, es una mujer –la profesora– la que feminiza al árbol reconociendo así su naturaleza semejante a la de ella.

¿No es sintomático que el título Los Ríos Profundos, aluda exclusivamente al orden natural? Pero este orden no aparece, en la ficción, contrapuesto al humano y reivindicado en tal sentido. Todo lo contrario: se halla humanizado hasta un límite que va más allá de la simple metáfora e invade el dominio de lo mágico-religioso. (Ibídem, p. 223 – 224).

Aunque el universo temático referido alude a la más célebre novela de Arguedas, es útil la mención del anterior fragmento, porque se puede hacer extensiva a gran parte de la narrativa arguediana. La naturaleza opera como un personaje más, presencia hegemónica, interactuante y que preside todos los actos de la comunidad. No se conforma con una función estrictamente contextual y paisajística.

Otro tanto ocurre en el espacio novelístico de *Yawar Fiesta*:

En esta declaración el narrador participa de la creencia india que a las montañas, como a otros aspectos de la naturaleza, los anima un espíritu, es decir que son totems. En varias otras ocasiones sus sentimientos coinciden con la interpretación india de la realidad. (Castro Kláren, 1975).

También Ernesto, el personaje de *Los ríos profundos*, que tanto tiene del propio Arguedas, manifiesta su identificación con las fuerzas de la naturaleza:

Sus inclinaciones panteístas lo hacen desear la unión con la naturaleza. En momentos de intensa depresión dice que quisiera ser como un río, imperturbable, transparente y victorioso. Querría ser el vuelo de las golondrinas, el canto del zumbayllu y librarse de la pesada condición humana porque se siente realmente más parecido a los pájaros libres que al maniatado y frágil rey del proceso darwiniano. (Arguedas, 1985, 103).

La interrogante que se desprende del párrafo citado, sin ninguna duda es ¿de qué manera el hombre puede comunicarse con los seres vivos y las fuerzas naturales? Podríamos describir una fusión espiritual entre los humanos y su entorno, pero esta comunicación ingresaría al terreno de lo difuso.

Los sujetos, seres vivos y concientes, no se comunican en lengua natural, es decir, en un lenguaje humano articulado, sino que cada “especie”: plantas, animales, piedras, ríos, montañas, etc., etc., tiene su propio lenguaje para hacerlo, pudiéndose constatar, además, que algunos de estos sujetos utilizan lenguajes audibles para el hombre: tal el canto del yanawiku (pato), del huayronqo (moscardón), del pino, de las cascadas, de los ríos, etc. (Lienhard 44-60), y otros, por el contrario, inaudibles: tal el habla de las montañas, de las piedras, de las estrellas, del sol, etc., con sus complejísimas interrelaciones. (Solé, 2001, 288).

## **2.7) La influencia de la danza y la música**

El encuentro de elementos reales y ficticiales no está marcado por la contradicción y coexisten ambas dimensiones de manera natural dentro de un espacio que las acoge y que a su vez, acepta la génesis de cada una. Esta característica es evidente al describir los instrumentos musicales de origen extranjero: “Llegó “Lurucha”, el arpista del dansak’, tocando: le seguía Don Pascual, el violinista” (Arguedas, 2004g, 476).

El arpa y el violín, levemente modificados para interpretar la música andina, aparecen como elementos naturales y no hacen perder la autenticidad del entorno. Están correctamente asimilados a la cultura nativa.

Esta primera aparición de los instrumentos aludidos es solo el anuncio de una fusión espiritual mucho mayor, en la que la asimilación antes mencionada, alcanza su más intensa demostración: “Lurucha había pegado el rostro al arco del arpa. ¿De dónde bajaba o brotaba esa música? No era solo de las cuerdas y de la madera” (Ibíd., p. 477).

Este pasaje está sugiriendo que algo más trascendente y poderoso inspira la melodía. La ejecución del intérprete y la acústica del instrumento son solo medios físicos, para expresar la intencionalidad de un poder superior, que va más allá del artista y del arpa. Es decir que alguna entidad, originaria del mundo andino manipula al músico (andino) y al instrumento (foráneo) del mismo modo, sin ninguna distinción de su génesis.

Por momentos se esboza la posibilidad mágica:

Lurucha cambiaba la melodía a cada instante, pero no el ritmo. Y ahora sí miraba al maestro. La danzante llama que brotaba de las cuerdas de alambre de su arpa, seguía como sombra el movimiento cada vez más extraviado de los ojos del dansak'. (Ibídem, p. 479).

Probablemente podría aducirse que la voz narrativa está apelando al lenguaje figurado para enfatizar la descripción, sin embargo es en esa diversidad de lecturas que se apoya la mezcla de la que tratamos en este capítulo.

Sin embargo, si guardamos la completa identificación entre el instrumento, el espíritu que preside la danza y el bailarín en un solo ritmo, en una sincronía, podemos observar lo siguiente:

El ojo del bailarín moribundo, el arpa y las manos del músico funcionaban juntos [...] el mundo a veces guarda un silencio cuyo sentido solo alguien percibe. Esta vez era por el arpa del maestro que había acompañado al gran dansak' toda la vida, en cien pueblos, bajo miles de piedras y de toldos. (Ibídem).

El propio Arguedas reflexiona sobre la trascendencia que han tenido las manifestaciones musicales y danzísticas en el universo andino. Estas son un producto inherente del espíritu humano y pertenecen a la misma estirpe que representa el entorno natural.

Arguedas, exponente del mundo serrano, argumenta una explicación para comprender los cambios expuestos en la danza y la música de los Andes. Tema que le motivó diversas reflexiones, tanto en el nivel del investigador folclórico, como en el del literario. La descripción de la danza de las tijeras y su expresión narrativa en el cuento que ocupa el núcleo de esta investigación lo demuestra.

Mario Vargas Llosa utiliza el término “Ceremonia” para agrupar de forma integral todas aquellas manifestaciones que dentro del universo arguediano, poseen resonancias vitales y que encierran en sí mismas el sentimiento más poderoso de movimiento y ritmo. Cabe aclarar, sin embargo, que el concepto de ceremonia implica un acto deliberado, una puesta en escena en la que se exhibe un espectáculo ritual, solemne. A la manera de la tragedia griega, es necesaria la exposición de lo sucedido. Es un instante de gran trascendencia tanto por su carácter de culto como por la inexorabilidad de su ejecución.

En los cuentos posteriores de Arguedas, a medida que la apariencia de realismo se va desvaneciendo y el elemento imaginario –lo mágico, lo fantástico– se presenta con menos disimulo, la ceremonia (que es siempre invención) es más importante y frecuente. Habrá relatos, como *La Agonía de Rasu-Ñiti*, que consistían en referir un rito, la última representación que ofrece ante un auditorio privilegiado un célebre *dansak'*. En todas las historias, la fiesta trasciende la mera diversión es un culto que se cumple obedeciendo un mandato antiguo, oscuro, religioso, irrenunciable. (Vargas Llosa, 2008, p.119).

Es notable la manera en que el autor menciona y entremezcla términos como imaginario, mágico, fantástico, rito, culto, etc., en su concepto de ceremonia al que además, en el caso de Arguedas considera inexorable. Una escenificación obligatoria, fatalista y que está desprovista del acto vanidoso que en Occidente la signaría como un impulso exhibicionista y trivial, carente de la trascendencia que alcanza en el mundo andino.

Junto con el movimiento, es decisiva para la naturaleza ceremonial de la realidad ficticia la importancia principalísima que tiene en ella la música. Violenta y ritualizada, la vida en este mundo es igualmente lírica. También en esto es posible rastrear un demonio de infancia que se ha proyectado universalmente en la ficción. La música fue siempre necesaria para Arguedas. (Ibídem, p.120).



No es complicado rastrear en esta cita el carácter que Mario Vargas Llosa sigue hallando en la música. Una vez más apela a términos y conceptos simbólicos, que convierten a esta expresión humana en toda una manifestación de diversos niveles. De este modo, las palabras, ritualizada, demonio, ficción, etc., no son desdeñables y forman parte de esa noción trascendente, de ese espacio denso en significados que Vargas Llosa encuentra en estas manifestaciones.

La importancia que el ensayista descubre en los elementos conformantes de la naturaleza y su capacidad para ser innovados es notable.

Por otro lado, atribuye a la música y al baile propiedades rituales a través de las cuales se pueden atraer beneficios, vencer los obstáculos que aparezcan, convocar a las fuerzas naturales y, lo que es más importante, se puede cruzar la frontera entre vida y muerte para solicitar ayuda en el “más allá”:

El músico y, tal vez más que él, el dansak' son personajes imbuidos de una función sacerdotal y sagrada, que llega más allá que los otros hombres en la comunicación con el espíritu que alienta en el fondo de las cosas. (Ibídem).

Si la explicación del autor en el anterior fragmento se hace difusa al utilizar términos como “espíritu que alienta en el fondo de las cosas”, más relacionada con la belleza del arte literario o con la distinguida prosa narrativa de Vargas Llosa, que con una descripción concreta de los hechos, esta percepción se desvanece al leer la siguiente apreciación: “El cuerpo del dansak', explica el narrador, alberga espíritus: de una montaña, de un precipicio, de una cueva, de la cascada de un río, de un pájaro y aún de un insecto” (2001, p.121 – 122).

Por ello es que el ensayista, tal vez desconcertado, se pregunta a sí mismo por las sutiles diferencias entre un mundo real y el otro, marcado por lo maravilloso, por lo sobrenatural.

Acto seguido, reafirma el concepto elevado y trascendente que posee de la música y toda su carga espiritual. Está muy convencido del carácter mágico que esta tiene y que irradia a todo su entorno. El solo hecho de considerar a la música como un proceso sobrenatural y mágico, gracias al cual se puede “capturar” el alma y exponerla a los demás, nos obliga a entender esta expresión artística como una revelación espiritual.

La naturaleza se las arregla para emitir su canto, aunque en ocasiones tenga que valerse de artimañas no exentas de maldad.

En las afueras de Ak' ola está sentada una piedra que se llama jatunrumi y a la que en ciertas ocasiones se oye cantar. Ese canto es el de los mak'tillos (niños) que las piedras se tragan “enteritos” cuando sienten hambre y que, prisioneros en el corazón de la materia, entonan nostálgicas melodías recordando la tierra, sus pueblos, sus familias. (Ibídem, p. 123).

La singularidad de estas imágenes merece un comentario especial puesto que la piedra aludida alcanza el elevado nivel del canto, que es una de las más sublimes manifestaciones de la música, al ser forjada directamente por el hombre. Al no intervenir ni siquiera un instrumento, la voz se constituye en el símbolo más natural de lo humano.

Lo macabro y conmovedor al mismo tiempo es que esta voz es ajena a la piedra ya que ha devorado niños. Estos son finalmente los que cantan, lastimeros, y al estar en el interior de la piedra contribuyen con la extraña fusión entre el mineral y el hombre.

La música de esas trompetas de cuervo, las makawakras, cuyos lúgubres y vibrantes sonidos, multiplicados por los ecos de los cerros, ejercen una función encantatoria, llenando de misterio, pavor, inquietud y exultación a los vecinos de Puquio cuando llega la hora de la fiesta. Es este contexto el que da todo su sentido a la presencia de esos dansak', los bailarines tankayllu y tayta untu (que reaparecen en muchas ficciones de Arguedas, y, sobre todo, en su bello relato "La Agonía de Rasu-Ñiti") a quienes vemos recorrer las calles del lugar desde la víspera de la fiesta, trazando su misterioso laberinto de pasos y golpes de tijeras, como emisarios de un más allá, un panteón de dioses y espíritus del que la música sería manifestación palpable. (Ibídem, p. 179).

En este párrafo asistimos a la brillante fusión del investigador acucioso y documentado con el notable creador literario que reúne en sí mismo, Mario Vargas Llosa. La descripción de los instrumentos, las manifestaciones de las montañas, las coreografías de los danzantes y el colorido de la festividad andina, nos colocan ante un espectáculo maravilloso, ritual pletórico de vida y que hace justicia a la condición musical que marca la producción estética arguediana.

Los ríos son también seres animados. Hablan. El rumor del agua al correr arrastra mensajes que los indios interpretan. Ciertas noches del año, los músicos recogen del canto de las aguas en las crecientes notas mágicas que verterán más tarde en sus instrumentos: nada de esto se halla distanciado del sentimiento y la palabra del narrador. Arguedas sentía tan profundamente este panteísmo como sus personajes y para él eso constituía lo mejor del país, aquello que había dado al Perú una personalidad intransferible. (Ibídem, p. 331).

La música, claramente, no es una posesión humana en exclusiva. Ni siquiera de los músicos que son representados con atributos mágicos. Los instrumentos, son solo canales. La música es una fuerza inmanente que se apropia del entorno. Por ello, González Vigil precisa de citar a Ángel Rama:

La palabra no es vista como escritura, sino oída como sonido. En una época en la que la poesía ya se había tornado escritura, él siguió percibiéndola como fonema, vinculando íntimamente las palabras con los marcos musicales. Huella de su formación en el seno de comunidades ágrafas, pasión por el canto donde la palabra recupera su plenitud sonora, en Arguedas, la palabra no se disocia de la voz que emite, entona y musicaliza (González, 1995, 51).

Entre los instrumentos de cuerda, posee una especial significación el arpa. No solo por la imagen estereotipada de un cielo poblado de ángeles y nubes, en el que un ser celeste entona una melodía plácida, sino porque en *“La Agonía de Rasu-Ñiti”*, la participación de Lurucha, el arpista, es decisiva. En este relato, el músico, aparte de agregar solemnidad a la última actuación de Rasu-Ñiti, sirve también como nexo sensorial y simbólico que anuncia el renacer, encarnado en el danzante heredero Atok-Sayku.

Es preciso hacer notar que el maestro del arpa gracias a su destreza como instrumentista señala el ritmo que el bailarín debe respetar y seguir, y al mismo tiempo, controla el propio ritmo del relato: música y palabra en una comunión admirable:

El cuento narra la agonía de este dansak', de este bailarín sagrado, casi cronometrada con la danza que ejecuta siguiendo los movimientos rituales que interpretan los músicos. Esto es posible porque Rasu-Ñiti ha sido avisado por el espíritu de la montaña que vive en él, por el wamani, de que va a morir. Su familia y sus músicos lo ven aletear sobre su cabeza hasta que cesa el movimiento último de esta danza impulsada por el wamani; entonces su muerte coincide con el final de la música. (Usandizaga, 1995, 326).

Usandizaga es categórica respecto a los términos que utiliza. Las palabras “casi cronometrada” no permite ningún resquicio de duda. Existe pues una estructura rítmica en el cuento que trasciende las sonoridades de la palabra y que encuentra en la música su realización plena.

Este ritmo que hermana a la danza, a la música, a la palabra y a la pareja muerte–vida, es quizá uno de los máximos logros estéticos de Arguedas y creemos firmemente que merece una investigación multidisciplinaria, en la que literatos y músicos conjuguen sus esfuerzos.

La muerte de Rasu-Ñiti convoca a la vida en la figura de su joven discípulo, atok' sayku, que salta junto al cadáver y recibe el espíritu del wamani para continuar bailando en su lugar. La muerte se convierte en vida y se prefigura otro tipo de inversión: la historia de la violación de la hija del dansak' por parte del patrón, una historia que es recordada durante este ritual, será reparada por el dios wamani con la muerte del caballo del patrón, lo que lo reduce a la nada del nivel del suelo donde viven los indios. Se está luchando contra la muerte y la deshonra y este nivel temático de la narración está estrechamente ligado a un nivel figurativo, perceptivo, muy marcado por la estructura ascensional de la danza y la música; el movimiento siempre hacia arriba de la danza se coordina con una tensión, rapidez o intensidad crecientes en la música y una ascensión espacial perceptible en los nombres de los diferentes movimientos musicales. (Ibídem).

Varios aspectos merecen una particular atención. Al tema de la violación de la hija mayor del dansak', manejado con extrema sutileza por parte de Arguedas, retornaremos más adelante. Lo que en este momento cobra importancia es la lucha contra la muerte y la celebración de la vida que se lleva a cabo gracias a la música y a la danza; expresiones indisolubles en el mundo andino, especialmente en el ámbito del relato que estudiamos.

La estructura ascensional a la que hace referencia Usandizaga, no es otra cosa que el control que ejercen la danza y la música en este espacio mítico, en el que confluyen diversas fuerzas.

La música y la danza sostienen ese universo, administran el tiempo y son capaces de hacer la pausa que suspenda el instante supremo que separa a la vida de la muerte.

## **2.8) El cambio de perspectiva en la lectura**

Nelson Manrique interviene en el análisis de este componente esencial del código de lo Real Maravilloso. Su enfoque, que proviene de las ciencias sociales, esclarece algunos puntos muy importantes, para completar la idea presentada:

Si uno revisa el libro de Ramón Mujica Los ángeles apócrifos en Lima colonial -y esto se puede vincular con un tema que es muy caro a la literatura de Arguedas que es el dansak'- se puede establecer correspondencias que me parecen muy interesantes. Sucede que los dansak', tienen pacto con el diablo y usan nombres como "Lucifer", etc. ¿cómo dentro de la ortodoxia católica, danzantes que pactan con el diablo bailan en homenaje de la Virgen? Creo que una pista interesantísima está en Los ángeles apócrifos: dentro de la evangelización vienen una serie de ideas heterodoxas (la cosa no es tan ortodoxa como la Iglesia católica quisiera). Una de las heterodoxas, una de las cuasi herejías que llegan con los franciscanos, es esta idea de los demonios como ángeles caídos y la creación de los hombres por Dios para repoblar -con aquellos que se salven- el cielo que ha quedado despoblado de estos ángeles que han sido expulsados, los ángeles caídos. (Manrique, 1995, p.253).

No existe ninguna duda de que un tratamiento multidisciplinario para la obra de Arguedas, reviste mayor urgencia que para otros autores, digamos, urbanos.

La entrada que ha utilizado Manrique, abre una gama muy variada y valiosa de rutas por donde se puede comprender a Arguedas y su obra.

En el caso particular de esta investigación, el aporte de las ciencias sociales es insoslayable y nos coloca frente a una idea crucial en el estudio de relaciones entre realidad y fantasía: el proceso de conversión de los conceptos occidentales y la apropiación a su manera, que llevaron a cabo los pueblos latinoamericanos. Queda abierta, a propósito, una interrogante ¿Quiénes eran los herejes? Por un lado ¿Eran los indígenas idólatras los que crearon simbologías opuestas o los propios europeos los que propiciaron estas mismas?

Rodrigo Montoya en el mismo debate, sugiere algunas singularidades de la figura del dansak'.

En el sentido estricto, los dansak' y la iglesia son incompatibles. Si por azar hay un dansak' bailando para una virgen en alguna iglesia eso no tiene nada que ver con la idea histórica del dansak': Nelson dijo bien que la iglesia convirtió en demonio a los dioses indígenas y lo que hicieron los indígenas fue quedarse con la palabra demonio para no ser molestados. Algo así como si dijéramos: Bueno si a nuestros dioses les llaman diablos, no vamos a discutir con ellos si son o no diablos, dejémoslos tranquilos que vivan la ilusión de que son unos demonios y nosotros vamos a divertirnos con nuestros demonios. (Montoya citado en Moore, p. 255).

Esta actitud que atribuye Montoya a los indígenas, no resulta descabellada. Porque, según el contexto en el cual se dio la extirpación de idolatrías, tanto la ancestral; de la era de la conquista, como la que inconscientemente se mantiene a través del tiempo, forzaba al hombre andino a aceptar los términos de la cultura hegemónica.

Sin embargo, esa aparente resignación, no era de ningún modo una sumisa y auténtica capitulación ideológica, sino una forma hábil de evitar una confrontación asimétrica y de preservar sus valores autóctonos.

Veamos la lógica de la danza de las tijeras: El día Jueves Santo, cuando muere Cristo, salen todos los diablos a pasear. Cuando Cristo muere todos los católicos deben estar tristísimos. Y ese momento en que muere Cristo todos los indígenas deben estar felices y salir a las calles a bailar porque sus diablos tienen dos días o tres días de libertad, porque la muerte de Cristo significa la libertad de los dioses indígenas, de manera que aquí la incompatibilidad entre una religión y la otra me parece plenamente probada. (Ibídem).

Esta confusión, sea deliberada o casual, de los vocablos quechuas, traducidos al español, significa un conflicto que va más allá de la simple interpretación.

La traducción, que debió llevar una franca carga ideológica, generó una monumental confusión y sus consecuencias desbordaron el plano semántico.

La noción de culpa, esencial en la mitología judeocristiana, se cierne como una triste sombra, sobre los modos comunicativos y las relaciones entre las culturas interactuantes, formando discursos paralelos: lo que para los indios podría representar una falta menor o sencilla, se convertía tal vez en una afrenta demoníaca, signo claro de herejía y blasfemia.

Para ratificar estas dicotomías entre lo que los indígenas expresaban y lo que los conquistadores entendían o querían entender, vale la pena detenerse en el carácter dual del mundo andino, reflejado en el relato que estudiamos:

La verticalidad en este relato no remite solamente a los arquetipos según los cuales arriba/abajo se asocia a elevación/degradación, sino que ambas posiciones pueden estar en una relación de reciprocidad: por ejemplo, a través de la solidaridad entre figuras bajas como la caída de Rasu-ñiti, el suelo, los cuyes, el maíz, las hormigas, el cadáver yacente, y por otro lado



figuras altas como la elevación del nuevo dansak', el sol, la montera del bailarín y su pañuelo, Wamani que aletea en su cabeza... aunque tal vez la impresión que predomina es la de lo que esta reciprocidad está propiciando: la relación de inversión entre los dos mundos situados respectivamente arriba y abajo: El del patrón blanco sobre su caballo y el de la casa en sombra de los indios, una inversión que acabaría con la actual situación de sometimiento. (Usandizaga, 1995, 327).

Aunque se podrían discutir algunos aspectos mencionados en el párrafo anterior, lo cierto es que existe esta oposición o relación entre lo alto y lo bajo, sea esto retratado en el desplazamiento físico del danzante y de los animales y objetos o en la simple enumeración de características que conforman este mundo compacto que es el andino.

Lo revelador de la cita es el vínculo de reciprocidad que encuentra Usandizaga entre ambos niveles. No existe una distribución jerárquica entre lo alto y lo bajo, tampoco una significación bien/mal, sino que ambos espacios actúan como complementos en un instante determinado, para luego trocar posiciones.

La estudiosa sugiere un paralelo entre esta inversión y el final de la explotación y el sometimiento que padece el indígena. Siguiendo la lógica de los opuestos complementarios, podemos detenernos en lo que William Rowe propone:

El danzante de tijeras de este relato muere bailando, su cuerpo va quedando paralizado, a pedazos. Se le desagrega el cuerpo: el individuo baila hacia su propia muerte; y el wamani, el dios que lo habita renace en el otro, el nuevo danzante que recibe su "espíritu". Se trataría de un sacrificio eficaz. No concuerda, me parece, con la teología cristiana, porque no se trata del individuo que, mediante el sacrificio de dios mismo, se redime, se acerca a dios, a la promesa de la vida eterna. Al contrario, el dios Wamani se perpetúa mediante el sacrificio del individuo. Coincide esta noción con las

teologías nativas americanas y, por lo mismo, no debería sorprendernos el hecho de que exprese también una concepción política. (Rowe, 2006, p.170).

En el ejemplo del mundo andino, el dios, el wamani, se muestra de forma distinta al dios judeocristiano, es él quien se alimenta de los humanos. Ocupa sus cuerpos, les da movimiento y hasta los hace danzar. Luego, cuando estos recipientes decaen y envejecen, son reemplazados por otros indefinidamente.

Esta reciprocidad se traduce a menudo, en la obra de Arguedas, en actitudes religiosas andinas, tales como el ritual de la ofrenda que establece la reciprocidad entre los dioses y los hombres (y en general entre los contrarios) la adoración a los apus o los wamanis, a la pachamama, y también a las fuerzas del mundo de abajo, el ukhu pacha, fuerzas oscuras pero no necesariamente identificadas con el mal. Eso se presenta de una manera simbólica, y se trata de una actitud, de una manera de dar sentido al mundo, más que de una creencia o de un programa interpretativo. (Usandizaga, 2006, 232).

Usandizaga hace hincapié en la distinción entre las fuerzas oscuras, es decir misteriosas, pero no por ello, necesariamente malvadas o demoníacas. Este mundo de abajo, en el que habitan los muertos, según la cosmovisión quechua, resulta enigmático, hasta cierto punto atemorizante, por su carácter oscuro; pero en ningún momento se debe vincular con lo satánico.

En las creencias occidentales del cristianismo, en “su” mundo de abajo, al que llaman infierno, solo pueden morar el diablo y su corte de seres malignos.

Una prueba de lo propuesto se ofrece en el siguiente párrafo, que comenta un episodio de *Los ríos profundos*:

Los ve como bailarines o aparecidos, disfrazados como el dansak' de tijeras, que viene "como mensajero de otro infierno, distinto de aquel que describían los padres enardecidos coléricos", como los ukukus, los bailarines disfrazados de oso, tal vez quieren arrastrarnos a la selva o a otro lugar misterioso y terrorífico. (Ibídem, p, 237).

La estirpe casi sagrada del danzante no se apoya entonces en su carácter bienhechor o en una imagen asociada con la divinidad buena. Aquí el danzante es un heraldo de ese mundo desconocido y atemorizante, al que se pone al mismo nivel que la selva (igualmente misteriosa y atemorizante). Los aparecidos, es decir, muertos proyectados desde su dimensión a la nuestra, poseen el mismo rango que los bailarines y causan el mismo miedo.

Destaca aquí el concepto de ese infierno, que no es el que los sacerdotes difundieron entre los indios, sino su álter ego, andino, que puede valerse de los servicios del danzante (mensajero) o del ukuku (secuestrador).

La función de estos danzantes en la narrativa de Arguedas es la de evocar la fuerza de la cultura andina pero también las fuerzas demoníacas y trágicas. Lienhard recalca que, a pesar de la indumentaria hispánica de los danzantes de Tijeras y de la "transculturación" que supone usar un instrumento en forma de tijeras, la función de la danza es netamente indígena, ligada al trabajo de la tierra [...]. (Ibídem, p. 240).

Esta ambivalencia del danzante lo convierte en un personaje que se ajusta mejor al imaginario andino que los occidentales Dios y diablo, enemigos irreconciliables y completamente opuestos. En la cultura serrana, el danzante, como cualquier otro habitante, sea mortal o inmortal, es humanizado por su naturaleza imperfecta. No estamos aquí ante un ser que, como Dios, es inmaculado y perfecto, sino ante una

entidad que matiza las virtudes y los defectos, el poder de brillar de manera magnífica o el de servir de mensajero de las fuerzas oscuras.

Sin embargo, la ofrenda tradicional en la que se juega la reciprocidad se convierte en siniestro pacto con el diablo por un malentendido cultural, y de ahí la ambigüedad con que los andinos contemplan este “contrato”. Tomoeda: y millones aluden a esta contradicción: al convertirse al wamani y a otras fuerzas en el diablo cristiano, toda la práctica del dansak’ se concibe como endemoniada, son los representantes de la iglesia los que insisten en esta demonización, pero al cabo ésta termina por teñir un ritual legítimo, que busca honrar a los difuntos que se convierten en dioses tutelares y hacen esta ofrenda a la divinidad aun en forma de danza, lo cual explica el carácter sagrado del dansak’. (Ibídem, p. 241).

La denominada interpretación a la inversa, plantea en muchos casos, una deliberada actitud contestataria en la mayor parte de la obra de Arguedas y se hace explícita en “*La agonía de Rasu-Ñiti*”:

-Sí oye –contestó el bailarín, a pesar de que la muchacha había pronunciado las palabras en voz bajísima–. ¡Sí oye! También lo que las patas de ese caballo han matado. La porquería que ha salpicado sobre ti. Oye también el crecimiento de nuestro Dios que va a tragar los ojos de ese caballo. Del patrón no. ¡Sin el caballo él es solo excremento de borrego! (Arguedas, 2004g, 475).

Es muy notoria la simbología que el caballo encierra. Desde la conquista, los relatos de los cronistas y la mitología popular, han contado, con todas las variantes posibles, el impacto que causó en los indios la llegada de los jinetes a caballo. Al ser este equino, una bestia ajena al mundo andino se le asoció, inevitablemente, a los invasores europeos. Esta relación se afianzó a niveles miméticos, cuando algunos pobladores del Tawantinsuyo, concibieron al jinete y al caballo como un solo ser.

El arribo de estos animales al Nuevo Mundo y particularmente al Perú, fue decisivo en la consolidación del dominio hispano.

En el fragmento citado, un ser noble y útil como el caballo, es percibido de manera negativa y aún más, como el verdadero poder, sin el cual el hombre no es nada. A esta reflexión debemos sumar el hecho de que este hombre es el patrón (encarnación de la autoridad y de la opresión), lo que nos obliga a establecer símiles con los conquistadores. Es decir, el juego de jerarquías, la oposición social: Conquistador–indio, encuentra un desplazamiento contemporáneo en la situación patrón– indio. Nada ha cambiado; el abuso continúa, hasta que el dios reivindicador crezca. Esa divinidad libertaria y en proceso de desarrollo, a la que podemos identificar con el célebre Mito de Inkarrí.

El rechazo a la opresión por parte del indio consigue de manera indirecta una nueva interpretación a la inversa, en la que, otra vez se manifiesta la inversión de los códigos culturales occidentales. Apelando una vez más a los animales e insectos, el narrador estigmatiza a ciertos seres con calificativos muy elocuentes. La alusión al insecto en el contexto ficcional se traslada al mundo real:

Solo el layk'a San Jorge vence a los k'ampus y los devora. El San Jorge es un insecto díptero, de cuerpo azul oscuro y alas rojas, sus antenas son también rojizas; este insecto debe tener entre dos y cuatro centímetros de largo; todo su cuerpo es de un azul brillante y oscuro; las alas rojas e inquietas, rojas como fuego, sobre el cuerpo misteriosamente azulado, de un azul de piedra dura, parecen la imagen de lo mágico. Es un layk'a. Libra unas batallas horribles con el K'ampu enorme salta y levanta la cabeza, se encrespa, y su furia causa temor entre los indios; el San Jorge se lanza desde muy alto y lo pica, vuelve a subir y cae sobre la araña, hiriéndola otra vez. El k'ampu, pesado y cargado

de ira, va muriendo poco a poco. Cuando ya está agónico el San Jorge se le acerca caminando [...] el San Jorge es temido y mirado como animal mágico, y quizá por eso parece mucho más grande de lo que es. (Arguedas, 1992, 71).

En otro párrafo se presenta la siguiente descripción: “Algunos de esos pájaros ‘malditos o extraños’, el hakakilo, el chusek, o el ‘San Jorge’, negro insecto de alas rojas que devora las tarántulas” (Arguedas, 2004g, 476).

Los adjetivos son en esencia de connotación claramente negativa. Se tilda a los pájaros de “malditos” y “extraños”, con lo que primero se menciona que están señalados por una maldición, lo que significa no solo una marca espiritual sino también una forma de exclusión: un ser maldito es un apestado, un marginado. En el caso de lo segundo, el término “extraño” es más ambiguo, sin embargo también genera un sentimiento de exclusión, puesto que alguien es extraño por su calidad de foráneo o por no guardar similitud con los demás. Lo curioso del pasaje se apoya también en el uso de las comillas; apunte gráfico que puede resistir muchas lecturas, entre ellas las de la señalización de una voz o discurso enunciado por alguien no identificado y ajeno al narrador, el que no precisaría de utilizar dicho recurso. Sin embargo, lo trascendente de este breve texto es la comparación que se realiza entre estas aves “malditas” o “extrañas”, y un insecto de un color, tradicionalmente relacionado con lo negativo, la muerte, lo demoníaco incluso, y que lleva el nombre de un santo emblemático dentro del imaginario judeocristiano: San Jorge. Este insecto posee un tamaño apreciable, ya que puede devorar tarántulas,

(arácnido de forma grotesca y al que no se puede asumir de manera agradable).

Siguiendo el discurrir de la ficción, una nueva alusión al caballo y al espíritu libertador que derrotará la opresión se revela a continuación: “El Dios está creciendo. ¡Matará al caballo!” (Ibídem, p. 477).

En esta ratificación hecha por el narrador, no solamente se reitera la idea-fuerza manifestada anteriormente, sino que lo que antes era una invocación o esperanza, se transforma en un sentimiento de seguridad, de fe. Esa fe que es el ingrediente primario para la génesis y evolución de lo Real Maravilloso. En términos teóricos José María Arguedas sugiere lo siguiente:

Los dioses locales están presentes en todos los aspectos y acontecimientos importantes de la vida individual y social: aparecen como los elementos en los que realmente se sustenta la seguridad tanto individual como social. El culto católico se practica ostentosamente, sin embargo muestra apariencias de obedecer a normas no sustancialmente relacionadas con las necesidades religiosas primarias sino a funciones más claramente vinculadas a otras necesidades, como la recreación y la promoción social (p. 34 – 39).

El sincretismo entre lo andino y lo occidental, se expone como una interrelación que generó la apropiación mutua de rasgos y conceptos culturales, que bien puede representar una resemantización de los mismos, hasta llegar a significados opuestos a los planteados inicialmente.

Para evitar las citas al conocido y brutal rito del *Yawar Fiesta* en el que los animales encarnan símbolos culturales como el toro (lo hispano, foráneo, occidental) y el cóndor (lo nativo, andino, propio) tenemos una

muestra elocuente del mismo simbolismo en *Diamantes y pedernales*: al que hemos escogido por su similitud con un fragmento ya citado de “La agonía de Rasu- Ñiti”:

En otro plano, ya no representativo sino abiertamente simbólico, *Diamantes y pedernales* ensaya una predicación mítica mediante la concentración de ciertos objetos de una densa carga semántica de índole globalizante: tal puede interpretarse, en efecto, con relación a la escena en la que el cernícalo de Mariano devora el cuello del caballo de Don Aparicio, donde el Killincho parece asumir la representación global del mundo indio y el caballo del mundo hispanizante de los señores [...] esa misma escena se llena de sentido al asociarse con la que se lee en “La agonía de Rasu-Ñiti”, aquí en el cuento mejor logrado de Arguedas, el Dansak moribundo se enciende de entusiasmo al adivinar que “Nuestro dios (el wamani: o sea, “Dios Montaña” que se representa en figura de cóndor) va a tragar los ojos de ese caballo” y al comprender que sin el caballo él es solo excremento de borrego” [...] el killincho o el wamani son transposiciones míticas que enriquecen en profundidad el significado de los relatos en que aparecen. (Cornejo, 1992, 49).

Este fragmento es ampliado a nivel informativo por la propia tesis doctoral de Arguedas. En algunos pasajes de la misma queda clara la relación entre el hombre y el medio, pero se revela un hecho más importante: la reciprocidad que el hombre y el paisaje manifiestan no se ubica en el orden horizontal, es decir, de igualdad, sino en una clara demostración vertical, a través de la cual el ser humano desempeña un papel subalterno. El wamani es una deidad bondadosa, pero deidad al fin y al cabo.

Comprobamos, en Puquio, que el indio cree que todos los bienes de que puede disfrutar el hombre constituyen un don de los wamanis, dioses montañas. Ellos producen el agua que convierte en fértil a la tierra; protegen el ganado aun lo fecundan cuando es indispensable. En cada montaña hay un wamani, personificado por un cóndor o por una figura humana.



Viven también en su interior los niños que murieron; habitan en un palacio deslumbrante donde hay jardines que cuidar y golosinas con las que los infantes se alimentan. El wamani protege al hombre día y noche y, cuando nace, ya hay uno que está junto a él. (Arguedas, 1968d, 311).

Es notable la atmósfera “realista” que se imprime a lo mágico cuando se ubica a nivel geográfico en este caso, un lugar concreto (Puquio) se transforma, gracias a las creencias, en un espacio mítico.

## **2.9) La asimilación de la muerte**

En el paratexto revelador que es el título de *La agonía de Rasu-Nñiti*, nos preparan para la agonía y el desenlace del danzante, mas no para el final, pues este no existe en la cosmovisión arguediana: el proceso de deterioro se manifiesta así desde las primeras líneas y es percibido como algo natural o como una etapa, en el largo recorrido de la existencia: “Estaba tendido en el suelo sobre una cama de pellejos. Un cuero de vaca colgaba de uno de los maderos del techo. Por la única ventana que tenía la habitación, cerca del mojinete, entraba la luz grande del sol” (Arguedas, 2004g, 472).

Si bien el danzante aparece postrado, no se siente tristeza o melancolía, ni en la atmósfera ni en las descripciones. Es más, la aparición del sol, en todo su esplendor, confiere a la escena inicial del cuento, de alegría, luz y vitalidad. No debemos ignorar la importancia del astro en nuestra antigua historia, lo que afianza el tinte mesiánico que el relato y el tono del narrador le imprimen: “El corazón está listo. El mundo

avisa. Estoy oyendo la cascada de saño. ¡Estoy listo! Dijo el dansak Rasu-Ñiti” (Ibídem, p. 472).

A pesar del significado de las fuerzas naturales (el poderoso sol o el sonido de la cascada, como heraldos de la muerte), el danzante está entusiasmado y poseído por un vigor repentino. No es la razón, el sometimiento, la resignación las que se abaten sobre el danzante y lo impelen a escenificar su último baile; es el corazón el que le anuncia la proximidad del fin, es un sentimiento poderoso el que anima la despedida de Rasu-Ñiti.

–¡Esposo! ¿Te despides?– preguntó la mujer, respetuosamente, desde el umbral. Las dos hijas lo contemplaron temblorosas.  
– El corazón avisa, mujer. (Arguedas, 2004g, 473).

Aquí se ratifica ese llamado que Rasu-Ñiti escucha, no de una voz imperativa y externa que lo maneja de manera fatalista, como en el Antiguo Testamento cristiano, sino que ese impulso brota de su interior y no pretende ser un mandato bíblico; todo lo contrario, no pierde de vista su condición de presagio.

¿A dónde está el sol? Ya habrá pasado mucho el centro del cielo.  
– Ha pasado. Está entrando aquí.  
¡Ahí está! (Ibídem).

El Sol, aunque es un fenómeno externo, adquiere la soberanía ancestral que subsiste en la mentalidad andina y apura al danzante a cerrar su ciclo. El Sol se transforma así en el principio y final de las cosas. Es el astro que ilumina la mañana (el nacimiento) y que se oculta antes

de la noche (la muerte) y que esta vez, haciendo una excepción, alumbra la propia muerte de Rasu-Ñiti.

- ¡Ya estoy llegando! ¡Estoy por llegar! –dijo con voz fuerte el bailarín, pero la última sílaba salió como traposa, como de la boca de un loro. Se le paralizó una pierna. (Ibídem p. 477).

Además de la analogía con el loro –dicho sea de paso, la afinidad con los pájaros y los insectos voladores es una constante en Arguedas– es notoria la energía del Dansak'. Anuncia que llega, pero ¿A dónde?, Especulando de acuerdo al contexto, podemos concluir que llega a la muerte, y en esa travesía, su cuerpo pierde la vida por etapas, en un ciclo irreversible.

El arpista cambió la danza al tono de waqtay (la lucha). "Rasu-Ñiti" hizo sonar más alto las tijeras. Las elevó en dirección del rayo del sol que se iba alzando. Quedó clavado en el sitio; pero con el rostro aún más rígido y los ojos más hundidos, pudo dar una vuelta sobre su pierna viva. Entonces sus ojos dejaron de ser indiferentes; porque antes miraba como en abstracto, sin precisar a nadie. Ahora se fijaron en su hija mayor, casi con júbilo. (Ibídem).

Es conmovedora la lucha del danzante, pero no contra la muerte, (por el temor del fallecimiento, ya que no existe ese temor), sino contra la rigidez, contra la inmovilidad, que le impide desplazarse y cumplir con la función para la que fue elegido, su razón de ser. La presencia de la hija mayor le otorga el ánimo necesario y lo revitaliza: "Le faltaba ya saliva. Su lengua se movía como revolcándose en polvo [...] y cayó al suelo. Sentado. No dejó de tocar las tijeras. La otra pierna se le había paralizado" (Ibídem, p. 477 – 478).

El paulatino deterioro de las funciones del dansak' solo engrandece su figura y la fortaleza de espíritu que lo anima, representado por el wamani. En ningún momento y a pesar de su desmoronamiento físico, Rasu-Ñiti deja de tocar las tijeras. La ausencia de saliva revela su asfixia y aun con la pierna paralizada que lo hizo caer, continúa con su arte.

Rasu-Ñiti" seguía con la cabeza y las tijeras este ritmo denso. Pero el brazo con que batía el pañuelo empezó a doblarse; murió. Cayó sin control, hasta tocar la tierra. Entonces "Rasu-Ñiti" se echó de espaldas. (Ibídem, p. 478).

En el texto queda claro que "Rasu-Ñiti" cayó, pero sabedor del proceso de paralización de sus miembros, se recostó para continuar el rito milenario. Ya la primera pierna había perdido la movilidad, era inexorable que la otra corriera la misma suerte. De esta manera, el venerable danzante se postró para no interrumpir más su baile de despedida.

A la hija menor le atacó el ansia de cantar algo. Estaba agitada, pero como los demás, en actitud solemne. Quiso cantar porque vio que los dedos de su padre que aún tocaba las tijeras iban agotándose, que iban también a helarse. Y el rayo de sol se había retirado casi hasta el techo. El padre tocaba las tijeras revolcándolas un poco en la sombra fuerte que había en el suelo. (Ibídem, p. 479).

A pesar de lo triste de la escena –para un observador foráneo- en realidad existe mucha solemnidad y respeto y el impulso de la hija por cantar está motivado por el amor filial, pero al mismo tiempo por el deseo de prolongar el rito. El canto, como ya se ha mencionado, ha acompañado al hombre andino en todos los aspectos de su vida. Desde los alegres y festivos, hasta los tristes y serios, como es la despedida de un ser querido.

El canto acerca a la hija menor a las divinidades, sean estas de cualquier tipo: el río grande o su padre poseído por el wamani y divinizado coyunturalmente.

Rasu-Ñiti” dejó caer las tijeras. Pero siguió moviendo la cabeza y los ojos [...] “Rasu-Ñiti” movió los ojos; la córnea, la parte blanca, parecía ser la más viva, la más lúcida. No causaba espanto. La hija menor seguía atacada por el ansia de cantar, como solía hacerlo junto al río grande, entre el olor de flores de retama que crecen a ambas orillas. Pero ahora el ansia que sentía por cantar, aunque igual en violencia, era de otro sentido. ¡Pero igual en violencia! (Ibídem).

El detalle de la violencia parece contradictorio con respecto a la solemnidad del momento, sin embargo acentúa la fuerza telúrica que anima a Rasu-Ñiti, además de relacionarse con las convulsiones del danzante. Todas las fuerzas que el hombre andino respetaba y en las que creía se unen como en una sinfonía: Wamani, canto, danza, ritual, ceremonia; fe, destino, muerte, vida..., aparecen una tras otra, para sacudir la escena y dotarla de la grandiosidad que merece:

El ojo del bailarín moribundo, el arpa y las manos del músico funcionaban juntos; esa música hizo detenerse a las hormigas negras que ahora marchaban de perfil al sol, en la ventana [...], Rasu-Ñiti cerró los ojos. Grande se veía su cuerpo. La montera le alumbraba con sus espejos. (Ibídem).

El danzante, el instrumento musical y el intérprete, mantienen una sincronía perfecta, están conectados por un poder que los manipula para sus propósitos.

Finalmente, Rasu-Ñiti muere. Lo curioso es que recién cuando fallece se describe su estatura, sea esta real o solo la apariencia que tiene. Da la

impresión de haber sufrido un desarrollo intempestivo, un crecimiento simbólico al morir. Luego, de forma abrupta, su discípulo irrumpe en la escena:

Atok'Sayku" saltó junto al cadáver. Se elevó ahí mismo, danzando; tocó las tijeras que brillaban. Sus pies volaban. Todos lo estaban mirando. "Lurucha tocó el lucero kanchi (alumbrar de la estrella), del wallpa wak'ay (canto del gallo) con que empezaban las competencias de los dansak' a la medianoche. (Ibídem, p. 480).

La intempestiva aparición del danzante joven al lado del cadáver del danzante muerto, sugiere algo mágico; por otro lado, su elevación -aunque explicable- y sus pies voladores, podrían ser parte del lenguaje figurado que utiliza el narrador, sin embargo, no deja de ser interesante el manejo de la atmósfera en un momento crucial.

La muerte no es tal porque la tradición continúa, el espíritu abandona el cuerpo viejo y sigue viviendo en el cuerpo joven del novel dansak'. Tradición y modernidad, viejo orden y nuevo orden, son solo etiquetas para intentar conceptualizar esta alegoría de la herencia cultural andina.

Lurucha" inventó los ritmos más intrincados, los más solemnes y vivos. "Atok' Sayku" los seguía, se elevaban sus piernas, sus brazos, su pañuelo, sus espejos, su montera, todo en su sitio. Y nadie volaba como ese joven dansak'; dansak' nacido. (Ibídem).

El júbilo por este renacimiento se expresa de forma muy clara, puesto que el músico se esmera en tocar una melodía compleja y aparentemente contradictoria, pues los adjetivos solemne y vivo dan la impresión de ser opuestos, sin embargo en el ritual se convierten en una sola entidad. El término "vivos" destaca en este instante de continuidad y legado y es refrendado por la otra palabra clave del fragmento: "Nacido". Así, el

instante fronterizo entre muerte y vida, se plasma de forma muy objetiva aquí:

Enterraremos mañana al oscurecer al padre “Rasu-Ñiti”.  
– No muerto. ¡Ajajayllas! –exclamó la hija menor-  
No muerto. ¡Él mismo! ¡Bailando! (Ibídem).

Por si fuera necesario confirmarle al receptor del cuento la continuación del legado ancestral y la condición de la muerte como solo una fase o una etapa que no implica finitud, la intervención de la hija del danzante sella de manera definitiva, todo lo propuesto en este fragmento.

El otro aspecto que puede ser asociado al tema de la muerte y que contribuye con la contextualización de la historia, es el de utilizar a los insectos como objetos-símbolo (tópico ya expuesto por Arguedas en otros momentos):

Podía verse cómo varias hormigas negras subían sobre la corteza de lambras que aún exhalaba perfume.

Sobre el fuego del sol, en el piso de la habitación, caminaban unas moscas negras.

Tardará aún La chirrinka que viene un poco antes de la muerte. Cuando llegue aquí nos vamos a oírla aunque zumbe con toda su fuerza...

Esa música hizo detenerse a las hormigas negras que ahora marchaban de perfil al sol, en la ventana. (Ibídem p. 472 – 473, 479).

El color de los insectos, altamente connotativo, contribuye con la tensión y le da al texto el marco adecuado para el desarrollo del argumento.

Esta hermandad y afinidad entre la vida y la muerte ocupa un espacio en las creencias colectivas y posee un significado de cambio y renovación. Es esencial remarcar que la cosmovisión andina no es la única en percibir este instante fronterizo entre vivir y morir como un

espacio de cambio, pero sí es esencial detenernos en la naturalidad con que se acepta la llegada de esta etapa, tantas veces ratificada en el mundo arguediano.

La muerte en estas circunstancias va más allá del simple proceso natural y encierra en sí misma el juego de oposiciones entre tradición y modernidad, viejo y nuevo orden, etc.

Recordemos finalmente que, con frecuencia, la muerte resulta un acto regenerador y transformativo. Es lo que sucede en el relato "La agonía de Rasu-Ñiti" (1962). En realidad, el anciano danzante expira para resucitar en un discípulo cuyas acrobacias causan admiración. Ahora, el joven atok' sayku retoma el espíritu del extinto maestro: "Era él, el padre "Rasu-Ñiti", renacido, con tendones de bestia tierna [...] nadie volaba como ese joven dansak'; dansak' nacido. (Iraides, 1992, p.40).

Ese proceso de resurrección no se cumple en el otro mundo. Es decir muere y continúa su tránsito consciente más allá. No es en esa otra dimensión "vital" en la que el fallecido recupera su "vida" sino que retorna a nuestro mundo, sea de manera individual, propia o transformada en un espíritu que a su vez posee a una persona y la anima con su vitalidad.

Esta percepción de la muerte es plasmada en diversos textos arguedianos, pero donde se manifiesta de forma muy clara y natural es cuando se desea explicar el retorno de un muerto al mundo de los vivos. Lo curioso es que este episodio no causa sorpresa, ni genera algún sobresalto. Por el contrario, es asumido como algo perfectamente normal y hasta cumple con un requisito temporal:

Y cuando moría un hombre, recordando también los tiempos muy antiguos decían: "Nuestro muerto ha de volver dentro de cinco días. Esperémoslo". Y lo



esperaban, transcurridos los cinco días, el muerto aparecía. (Arguedas, 1996, 156).

Esta manera de experimentar la cercanía de la muerte, su llegada y posterior retorno a la vida, es una forma de relacionarse con ella como si lo hiciera con otro ser vivo o con una entidad perfectamente tangible y concreta. Ya no se coloca el hombre ante un poder superior; sumiso, como ante una fuerza invencible y que lo condena a un destino inexorable, sino que prácticamente coquetea con la misma, casi como si lo hiciera ante una mujer.

Al cortejar a la muerte, se la desafía y, en última instancia, se le derrota. El estoicismo de Rendón frente a la muerte –que constituye un rito de pasaje necesario para una vida nueva, como se ve en la agonía de Rasu-Ñiti– y las dimensiones simbólicas que ha adquirido hasta entonces lo hacen sobrepasar su condición de individuo... (Moore, 2003, p.227).

Resulta sintomático que el hombre se defina como tal, en el encuentro con la muerte y sobre todo con su actitud, a la que la estudiosa define como estoica, pero que carece de ribetes trágicos. Ella estaría más vinculada a la fortaleza de espíritu y a la entereza humana que a la resignación efectiva, signo inequívoco de derrota, confirmando desde las ciencias sociales este tránsito de vida a muerte, hallamos un comentario que sugiere la abolición de esta última:

Rasu-Ñiti” es la historia de un personaje muy andino: el dansak’, el danzante. Lo que me interesa en el danzante son dos cosas muy elementales: el dansak’, la condición de dansak’, de bailarín de las tijeras, es una condición que no nace con el sujeto sino que nace con la transmisión que los wamanis hacen a una determinada persona. En realidad el dansak’ nunca muere, porque el que muere es solamente el soporte del dansak’ que es la persona humana, que finalmente se termina por transmitir a otros dansak’ en el futuro. En este caso, en el cuento se produce la transmisión de la condición de dansak’ a otro personaje que forma parte

de este cuento, y es en realidad el wamani. Cuando muere el dansak' se traslada al siguiente dansak'. (Burga, 1995, p.20).

La opinión de Burga confirma el legado ancestral que no se detiene; el ciclo mítico que se prolonga a través del tiempo y de los hombres. Pero existe algo más trascendente aún que lo referido y ello es el concepto que el científico social aquí reseñado posee del wamani: esta deidad ya no es solo la fuerza que inspira o motiva al danzante y colabora con su baile, sino que crea una auténtica posesión, lo que convierte al cuerpo del artista en un simple soporte, una envoltura que cumple un período y luego es desechada.

La analogía con la cosmovisión religiosa del cristianismo es obligatoria y signa al wamani con todos los atributos que en el ámbito judeocristiano se le confiere al alma.

Miguel Ángel Huamán a su vez comparte el concepto de la muerte que la cosmovisión andina propone y esboza algunas líneas temáticas que se presentan en la producción arguediana:

El texto como situación de discurso, como actividad comunicativa realiza un comportamiento solidario entre hablante y oyente, entre destinador y lector. Esto aparece claramente en el relato "la agonía de Rasu-Ñiti" donde la escritura ética en su proceso se asume como escritura utópica, igualando en diálogo imaginario ambas, el predominio del enunciado de la cultura dominante (referencialidad de la muerte o la división social), con el predominio de la enunciación de la cultura subordinada (reflexibilidad de la vida o continuidad cultural).

Aunque se ha querido ver en este relato nuevamente la violencia de la ausencia y la muerte, así como la denuncia social, nos encontramos ante lo contrario: el júbilo por la presencia y la vida. (Huamán, 1995, p.290).

Esta perspectiva de la muerte como un instante inevitable, pero en el sentido de natural proceso que confirma la humanidad, es representada por la alegría del hecho: algo o alguien acaba, pero al mismo tiempo y por consecuencia, algo o alguien nace. Rasu-ñiti muere, pero solo es una etapa previa para el “nacimiento” de Atok’ sayku, a quien el wamani ha escogido para continuar el ritual”.

Siendo significativa la marca de continuidad que la escritura utópica como significante desencadena, pues el danzante no muere y continuará ejerciendo su cultura en cada nueva lectura: “por dansak’ el ojo de nadie llora: Wamani es Wamani”. (Ibídem, p. 290).

Huamán apoya su acertado comentario en la cita que efectúa de Blanca R. Montevechio, en su capítulo “Muerte y duelo en los Andes. Interpretación psicoanalítica de la agonía de Rasu-Ñiti de José María Arguedas”, que está incluido en su libro *La identidad negativa. La metáfora de la conquista* (1991):

Ha sabido recalcar la diferencia ante la muerte que implica la cultura andina pues en ella la muerte no es el instante último, la pérdida irreparable, sino un momento esencial en el devenir del tiempo, donde no hay pérdida, ni culpabilidad o pecado. (Ibídem).

Esta opinión no hace otra cosa más que presentar un balance acerca del ideario indígena, en el que los términos, muerte, vida, nacimiento, culpa, etc. han sido resemantizados por intereses ideológicos y culturales. Es por todo ello que las lecturas que usualmente se hacen del relato que nos ocupa, proceden de una mirada externa, occidentalizada, desde la que se aprehenden y se interpretan algunos niveles del imaginario andino, pero no todos:

Para la lectura tradicionalista “La agonía de Rasu-Ñiti” simplemente refiere la muerte de un danzante, en el mejor de los casos la persistencia de creencias ancestrales. Lo que prima en el texto no es la muerte ni la violencia, tampoco la pérdida o ausencia, sino el júbilo y la continuidad. (Ibídem, p. 291).

El término júbilo, que reaparece en las apreciaciones de Huamán, está manejado con sapiencia, porque esta manifestación de alegría concuerda con los rituales fúnebres en los que los pueblos andinos despliegan toda una gama de sentimientos. La exaltación que se ve reflejada en la danza y la música y en la seguridad que la muerte es solo el instante previo a una nueva vida.

Debemos revisar, igualmente, el contexto espiritual y psicológico que rodeó a Arguedas durante la probable génesis de La agonía de Rasu-Ñiti y hasta qué punto el júbilo del que nos habla Huamán tuvo su contraparte en la propia psiquis del escritor:

En una carta de 1962, que escribiera a la Dra. Hoffmann, Arguedas menciona “un cuento” que había escrito “con la idea de suicidarme, me despedí de la vida escribiendo ese relato que, como usted verá es más un canto a la vida que a la desesperación”. Lo más probable es que se tratara de la agonía de Rasu-Ñiti que fue escrito en 1961 y publicado en 1962. La muerte en este texto es una realidad física y espiritual que atraviesa todos los límites, todas las fronteras. Se acompaña por un momento de sosiego y silencio absoluto, en el que se siente hasta el caminar de las hormigas... (Rowe, 2006, p.170).

El mundo andino que José María Arguedas construyó en la ficción y que posee vínculos ineludibles con el contexto en el cual vivió, no es ajeno a la noción que ocupa nuestra reflexión en este capítulo: “¡Esposo! ¿Te despidas? –preguntó la mujer, respetuosamente, desde el umbral. Las dos hijas lo contemplaron, temblorosas” (Arguedas, 2004g, 473).

Es revelador que los tres personajes que rodean al danzante son mujeres y que no exista un heredero masculino, directo, a quien Rasu-Ñiti pudiera adiestrar en el arte del baile de tijeras.

Tanto la esposa que pregunta “respetuosamente”, como las dos hijas que contemplan “temblorosas” a su padre, no pueden participar del ritual, excepto como observadoras.

La danza de tijeras es un oficio de hombres y solo ellos pueden ser el centro del espectáculo y de la gloria que dicho arte proporciona al ejecutante. Las mujeres no desempeñan un ritual semejante y solo pueden colaborar de manera externa, como ayudantes circunstanciales y mecánicos, pues son mensajeras, o asistentes sin mayor trascendencia: “La mujer se inclinó ante el dansak’. Le abrazó los pies [...] Rasu-Ñiti, cuya presencia se esperaba, casi se temía y era luz de las fiestas de centenares de pueblos” (Ibídem).

La actitud de la mujer es muy explícita y va más allá del cariño y de la ternura conyugal. El hecho de postrarse ante el danzante nos exime de una profundización en detalles. Las analogías son inevitables con reconocidas imágenes de la historia, en las que el patriarca ejercía una autoridad muy grande sobre sus mujeres.

La esposa de Rasu-Ñiti ratifica esta posición al abrazar los pies de su marido, en clara demostración de subordinación con respecto al danzante. Esta escena es seguida en el fragmento por una descripción del poder y la autoridad del dansak’, que era reconocida, esperada y que

casi infundía temor. Finalmente, y aunque es una figura literaria, él “iluminaba” las fiestas, adjetivo de gran carga mágica y simbólica: “– ¡Está el wamani! ¡Tranquilo! –exclamó la mujer del dansak’ porque sintió que su hija menor temblaba” (Ibídem, p. 477).

Si bien la esposa de Rasu-Ñiti asume la presencia del wamani, su hija no logra siquiera tal percepción y solo tiembla, como lo hizo anteriormente al lado de su hermana. Es incapaz de algún otro movimiento.

El estereotipo que ha marcado a la mujer, atribuyéndole conductas timoratas y cobardes y que solo se ha transformado en un tristemente célebre calificativo: sexo débil, se exhibe una vez más: “¡El wamani aletea sobre su frente! –dijo Atok’ sayku. –Ya nadie más que él lo mira –dijo entre sí la esposa– yo ya no lo veo” (Ibídem, p. 478).

Es lógico que el heredero y continuador de la tradición, el nuevo dansak’, posea la cualidad de ver al wamani, pero no deja de ser significativo el hecho de que la mujer deje de distinguir su presencia y que además reconozca esa imposibilidad y la asuma con frustración, puesto que ella no la manifiesta abiertamente sino solo para sí misma; resignada, impotente: “Un cuy se atrevió también a salir de su hueco. Era macho, de pelo encrespado; con sus ojos rojísimos revisó un instante a los hombres y saltó a otro hueco. Silbó antes de entrar” (Ibídem).

En el mundo andino los animales juegan un papel muy importante y como se había planteado en otro capítulo, las connotaciones que pueden

alcanzar por su coloración, actitudes o pretensiones de humanización, son decisivas en el estudio de su contexto.

El animal citado aquí, el cuy, es macho y aunque podríamos concluir que se trata de una coincidencia por la ambigüedad de su aparición, esta misma ambigüedad nos permite inferir una intencionalidad que rebasa el terreno de las casualidades. El cuy no sale de su escondrijo con la típica conducta errática y temerosa, clásica en su especie, sino que “revisa” a los asistentes, en una acción observadora y tal vez, hasta evaluativa. Notemos que el animal pasa por alto a las mujeres presentes y solo mira o pasa revista a los hombres, corroborando así la mayor importancia de ellos con respecto a las mujeres.

El detalle del silbido es un brillante recurso para afianzar esa atmósfera extraña y sobrecogedora.

Aunque rebasa los linderos del cuento estudiado, Arguedas, en su vida privada y tal vez por la ausencia materna, respetaba a la mujer y la veía con simpatía, pero era esa una presencia pasiva observada a la distancia y con la que establecía un vínculo muy particular”: “El trato que daba a la mujer y su comportamiento con ella, era algo así como ceremonioso, misterioso, como una cuestión un poco mágica. Era como si él estuviera frente a la virgen María” (Arredondo, 1992, p.23).

## **2.10) La mujer, personaje de orden secundario en el indigenismo y en la obra de Arguedas**

Es interesante revisar los conceptos de Mario Vargas Llosa acerca del machismo dentro de la escuela indigenista. Es contradictorio que un

movimiento de tinte ideológico progresista haya mantenido una postura retrógrada con respecto a las mujeres, por eso es que Vargas Llosa comenta la obra de Uriel García y revela la visión machista que el ensayista del indigenismo sostiene y a la que relaciona con la perspectiva andina:

Para Uriel García, el indigenismo es telurismo o andinismo, no racismo. Pero él también hace del machismo un valor. Explica el desarrollo del ayllu como el triunfo del espíritu viril sobre la feminidad sentimental y muelle de la comunidad indígena primitiva, incompatible con el expansionismo guerrero y conquistador de los incas. (Vargas Llosa, 2008, p.90).

Mario Vargas Llosa continúa con la descripción de los conceptos de García y aunque este se remonta al pasado imperial, no deja de ser evidente su tratamiento del tema de género. Mario Vargas Llosa, cita a García y no necesita agregar mucho; la asignación de roles tan opuestos y estereotipados es evidente. El mundo andino ancestral está poblado de varones hercúleos y prepotentes y de mujeres sometidas, entregadas por voluntad propia a esta suerte de conquistador viril.

Ese resplandor platónico ni ese lirismo que se le atribuye, es amor de macho que se apodera de la india por la fuerza de la virilidad antes que por la persuasión sentimental. La india antes que persuadirse con los deliquios amorosos se entrega al varón que la oprime entre sus músculos. Al menos, éste es el amor que caracteriza mejor la erótica indiana. (Ibídem, p. 91).

Lo interesante es que, según nuestro galardonado novelista, en García la intensidad de su machismo es inferior a la de sus colegas indigenistas. A pesar de ello es sorprendente la seguridad con que este teórico del indigenismo afirma que esa relación asimétrica y abusiva entre hombre y mujer, es la que mejor retrata las manifestaciones eróticas, a las que recubre con la palabra *amor*.



“La chola es más trabajadora que el hombre y tiene más afanes de adquirir poder económico”. Este elogio corrige en algo el machismo del que, aunque en escala menor que en otros indigenistas, tampoco está exento. (Ibídem, p. 97).

Esta constante en Latinoamérica, este prejuicio que involucra a hombres y mujeres, sin distinción encuentra su comprobación efectiva en una de las grandes novelas de José María Arguedas tal vez la que culturalmente, se encuentra en mayor sintonía con “La agonía de Rasuñiti”; nos referimos a la simbólica *Yawar Fiesta*. El machismo adquiere la categoría de valor sagrado y digno de adorarse, según Vargas Llosa en un tótem, gracias al cual los hombres de todas las razas, clases, edades y pueblos se unen y se reconocen como iguales. La afirmación de la masculinidad por consecuencia, exige al hombre a ser machista.

El machismo es un tótem que todos reverencian en la realidad ficticia: blancos, mestizos e indios, las oposiciones y antagonismos entre razas, culturas y regiones desaparecen en lo que concierne a la relación del hombre y la mujer, pues no importa cuál es su educación, procedencia o patrimonio, todos los hombres son machistas. (Ibídem, p. 169).

El énfasis que pone Vargas Llosa en confirmar al machismo como un antivalor transversal, en el que no hay distingos de raza, religión o clase, nos coloca frente al único espacio democratizador, en el cual todos los hombres se encuentran y se reconocen como iguales. Resulta tremendamente irónico que el único aspecto que cohesiona a nivel cultural a los varones, sea el machismo.

Las mujeres casi no figuran en la sociedad que describe la novela. Cuando asoman, en apariciones furtivas, no parecen dotadas del mismo grado de humanidad que los varones; se diría que pertenecen a una especie

inferior, a medio camino entre el ser humano y el animal.  
(Ibídem).

Vargas Llosa suele ser muy categórico, tanto en sus apreciaciones como en los adjetivos y analogías que utiliza. Estos no dejan espacios para la ambigüedad o el debate. Suelen ser concluyentes y absolutos. Sin embargo, razón no le falta en lo que respecta a la ficción arguediana, puesto que sustenta sus juicios con ejemplos irrefutables.

Son machistas mistis, cholos e indios, los principales despreciables como don Demetrio o los rescatables como don Pascual, el generoso don Pancho o la ruindad humana que es el subprefecto. Todos rinden culto a la fuerza física y creen que el coraje –el desplante, el desprecio a la vida propia y ajena, la temeridad e incluso el sadismo– representan un valor.  
(Ibídem).

Naturalmente que esta característica que Vargas Llosa encuentra en los varones del mundo andino, se puede extender fácilmente a toda América Latina y, como ya se expuso, a todos los sectores de la sociedad: religiosos, culturales, sociales, psicológicos, de clase y hasta de género, como ya señalamos, frecuentemente olvidados por los estereotipos – muchas veces impulsados por las mujeres– de que el hombre es el productor y beneficiario de los discursos machistas.

La fuerza física, se ha convertido en un distintivo universal que construye, de manera imaginaria y concreta la imagen que el varón proyecta en los demás:

Todos desprecian a las mujeres, presencias que están allí para ser golpeadas sin motivo, a fin de que el macho afirme de este modo su superioridad ante sí mismo o para que desfogue su rabia. (Ibídem).

Vargas Llosa continúa con sus generalizaciones y retrata la brutalidad con la que el hombre trata a la mujer. Lo irónico es que los papeles que usualmente cumplen hombres y mujeres a nivel social, o a los que están forzados en los diversos ámbitos del quehacer humano, es decir la actividad y la pasividad respectivamente, son llevados a extremos lamentables como el reseñado.

Todos usan la palabra “amujerado” como un empobrecimiento de la naturaleza varonil, algo que roza la ignominia. El propio narrador participa de este prejuicio, a juzgar por la imparcialidad con que presenta las actitudes abusivas y despóticas de hombres contra mujeres en la realidad ficticia, en tanto que adopta siempre una distancia crítica cuando se trata de los atropellos y exacciones como “hasta el más amujerado” (de los comuneros) en un sentido despectivo. (Ibíd., p.170).

El autor aquí ha cruzado el primer espacio de la ficción narrativa y ha pasado de la mirada atenta y censora que le merecen los actos machistas de los personajes, a juzgar también al narrador, cómplice indirecto de esta visión prejuiciosa y condenable.

Si bien, sabemos que el autor real José María Arguedas crea una focalización narrativa que cuenta la historia, la cita deja abierta la curiosidad por averiguar si existe o no una identidad ideológica entre ambos.

Demás está aclarar que calificar como femeninas las conductas de un varón, equivale en el imaginario colectivo latinoamericano a degradarlo, convirtiéndolo en un pusilánime, débil e inferior; por lo tanto, a lo que se espera de un hombre.

La condición de extrema inferioridad de la mujer en este mundo –víctima entre las víctimas– se hace manifiesta en que ella no es nunca convocada por el narrador como protagonista ni actora de sucesos: comparece esporádicamente y, siempre, como horizonte, sombra o bulto. Se mueve en colectividad, es poco menos que un paisaje y su única razón para estar allí es llorar o rezar por las proezas o tragedias de los hombres, y prestarse a ser empujada, insultada o maltratada cuando éstos necesitan volcar en alguien su rabia. (Ibídem).

A pesar de la costumbre andina del contacto físico rudo y tosco, desde la perspectiva urbana u occidental, que tanto hombres como mujeres suelen expresar, aquí se está hablando del abuso, del total desamparo al que se ven forzadas las mujeres.

Sin embargo, lo que realmente es importante es el hincapié que Vargas Llosa hace en la actitud del narrador, que aquí no solamente comparte la perspectiva machista de sus personajes, sino que además desestima e ignora la iniciativa femenina, al no tomarla en cuenta para generar acciones dentro de la ficción.

A través de varios símiles Vargas Llosa nos advierte de su condición de objeto:

“Horizonte”, “sombra” o “bulto”, son escuetos, pero fuertes adjetivos, para representar el fantasmal rol de la mujer.

Así le ocurre a la mujer del misti don Jesús, quien, furioso por haber sido víctima de un sablazo del subprefecto, arroja a aquella un plato de mote en la cara [...] los indios k'ayaus la emprenden a puntapiés contra sus mujeres por la razón más baladí [...]. (Ibídem).

Una de las ofensas más simbólicas que existen en diversas culturas y particularmente en la andina, es arrojar comida al rostro de una persona.

El mismo Arguedas en un comentario autobiográfico señala lo chocante

del acto y revela uno de los niveles más despreciables a los que se puede someter a un individuo, porque en este grado de violencia, el agresor ni siquiera toca a la víctima directamente, ella no lo vale, así que usa un intermediario que a su vez alberga varios símbolos: la comida.

Cuando llegué a la cocina me puse a comer: a mí la servidumbre me trataba mucho mejor que a los patrones, entró mi hermanastro, yo estaba tomando sopa y tenía un plato de riquísimo mote a un lado con su pedacito de queso; él me quitó el plato de la mano y me lo tiró a la cara, diciéndome:  
 “No vales ni lo que comes”. (Arguedas, 1969, 38).

Aquí el hombre posee menos valor que el alimento que lo sustenta, es inferior a la materia a la que ha dominado, compuesta por productos vegetales y animales. El ser humano de esta manera ha sufrido una inversión dentro de la pirámide evolutiva y se encuentra por debajo del mundo vegetal y animal.

Retornando al rol que se le asigna a la mujer en la obra arguediana, nos referiremos aquí, no a su producción ficcional, sino a la que pertenece a las ciencias sociales:

De no ser por la aparente ausencia de la temática femenina en la obra antropológica de Arguedas, no cabría duda alguna de que ésta debe ser tomada en consideración para analizar la manera cómo conceptúa a la mujer. Mientras que sus trabajos antropológicos sobre Puquio y el valle del Mantaro omiten por completo el papel que desempeñan las mujeres, la tesis sobre Sayago solo presenta a las mujeres conjuntamente con los varones, es decir, en un papel que complementa las actividades en las que el varón tiene el papel dominante en la encrucijada. (Moore, 2003, 261).

No deseamos utilizar la tesis sobre Sayago como elemento configurador de la percepción que de la mujer tiene Arguedas. Ya que el rol asignado

a ella, pertenece a un espacio cultural y geográfico, determinado. Sin embargo, no deja de ser ilustrativa su actitud conflictuada con respecto a las féminas.

En “La agonía de Rasu-Ñiti” también se observa el papel complementario que desempeña la mujer, pero existe un episodio del que la crítica muy poco se ha ocupado: la posible violación de una de las hijas del danzante. Si bien este acto infame puede aparecer en todas las culturas y en todos los tiempos, resulta especialmente sintomático que Arguedas lo deje entrever de manera tan sutil y disimulada, que casi no se percibe su ejecución.

—¿Oye el galope del caballo del patrón?  
 —Sí oye —contestó el bailarín, a pesar de que la muchacha había pronunciado las palabras en voz bajísima - ¡Sí oye! También lo que las patas de ese caballo han matado. La porquería que ha salpicado sobre ti. Oye también el crecimiento de nuestro dios que va a tragar los ojos de ese caballo. Del patrón no. ¡Sin el caballo él es solo excremento de borrego! (Arguedas, 2004g, 475).

El fragmento es, a pesar de su brevedad, tremendamente revelador. Ya lo hemos citado en un capítulo anterior, pero desde la perspectiva mítica. Acá, en cambio, nos interesa el aspecto esencialmente humano. Reparemos en que la chica prácticamente murmura, no se atreve a levantar la voz. A pesar de ello, el danzante, su padre, la escucha, dotado de una inusual agudeza auditiva, producto del trance que experimenta. Él sí levanta la voz y exclama airado su queja por lo que esas patas equinas han matado (símbolo del patrón) y por la “porquería” que se ha precipitado sobre su hija.

Aunque se pueda debatir en torno a lo que significan esas alusiones, no deja de ser llamativo el modo en que el personaje menciona tal hecho. Al lector común le harían falta algunas marcas textuales o referencias más concretas. Pero de todas maneras es una imagen que confirma el carácter subalterno y pasivo que exhibe la mujer.

Argüimos que lo femenino en la obra del autor tiene una íntima relación con su proyecto narrativo y su visión de la cultura nacional peruana. Aceptamos lo femenino como código que se desarrolla no solo a nivel temático (en los personajes femeninos y sus funciones) sino como abstracción, para entender cómo en esta obra se va construyendo “lo femenino” (cultura subalterna, oprimida, andino-indígena) que se contrapone a lo “masculino” (lo dominante, opresor, occidental). (Lambright, 2006, 331).

## **CAPÍTULO 3**

### **LO REAL MARAVILLOSO COMO CLAVE DE LECTURA EN LA OBRA DE DANTE CASTRO Y OSCAR COLCHADO**

#### **3.1) Lo Real Maravilloso y la obra de Dante Castro y Oscar Colchado**

La obra de Dante Castro y de Oscar Colchado es tributaria en diversos sentidos de la obra de José María Arguedas, sobre todo en los aspectos que conforman lo Real maravilloso, puesto que conservan una identidad territorial: el universo andino y el registro del imaginario popular correspondiente a esa zona. La cosmovisión que presentan las obras aquí estudiadas, de ambos autores, sigue la trayectoria creativa y los temas y constantes del gran narrador que les sirve de referente.

-¿Qué es lo Real Maravilloso?

(...) Es una suerte de sincretismo cultural, el cual nos otorga el universo mágico; el cuerpo mítico que han tenido las culturas prehispánicas y también las otras culturas que han sobrevivido al etnocidio que se sufrió en la colonia. A partir de ahí tenemos una herencia cultural que transgrede ciertas pautas de lo real y la nutre con el imaginario popular; el cual preña a lo real y llega a participar de lo real como si fuera real.

Desde que lo planteó Carpentier, pienso que no se podría separar de la identidad cultural latinoamericana, por ello un latinoamericano podría aceptar lo Real Maravilloso con facilidad, a diferencia de un europeo racionalista. Incluso, muchos proyectos políticos han fracasado precisamente por no haber tomado en cuenta este componente.

(D. Castro, entrevista personal, abril 2018).

- ¿Usted reivindica lo Real Maravilloso?
- Claro, porque los escritores citadinos no tienen ese sello de identidad que tenemos los andinos. Ellos han nacido en Lima y siempre han estado conectados con Europa y Estados Unidos, entonces jamás podrían escribir ellos obras sobre lo real maravilloso, que es inherente a América Latina, entonces nosotros hemos heredado esos mitos y leyendas y podemos escribir sobre esto en forma natural. Cuando García Márquez escribe, él sentía que en su pueblo existen esas creencias mágico-religiosas, pero los citadinos se molestan porque creen que eso es una moda. El realismo mágico no es una moda, es una manera de sentir esta América con el peso de la tradición ancestral.

(Entrevista a O. Colchado, 13 de junio 2013).

Es desde las ciencias sociales -entendidas como el encuentro de las ideas con la demostración concreta- que observaremos hasta qué punto, los rasgos temáticos de lo Real Maravilloso encuentran un referente instantáneo en la realidad y cuáles otras son parte de la poderosa imaginación literaria de un grupo de narradores latinoamericanos que han explorado sus potencialidades expresivas en esta área de la literatura.

De la mezcla de estos aspectos del imaginario popular de nuestro continente propondremos algunas claves de lectura.

Mencionaremos los vínculos entre la literatura de ficción propuesta por lo Real Maravilloso y su contraparte, es decir la objetividad latinoamericana. Del mismo modo comentaremos cómo la ficción literaria



logra asimilar un territorio ideológico tan extenso como el imaginario andino en el caso de Castro y Colchado y transformarlo en un producto estético-literario. En esta estructura del discurso narrativo analizaremos los elementos que lo conforman, pero no solo los peculiarmente literarios, o sea sus características inmanentes, sino incluso las influencias tomadas de los estímulos externos que en suma son su motivación primordial.

Si bien son escasas, ya aparecen en algunas reseñas las referencias a Castro y Colchado y a su cercanía con el realismo mágico, aunque todavía se sugiera su “militancia” neoindigenista.

Como se percibe en las entrevistas que Castro y Colchado concedieron a Santa Cruz y Cabrera, respectivamente:

- ¿Qué relación hay entre lo Real Maravilloso y el mundo andino?

Ahí no lo he visto como literato sino como el estudiante de antropología que también fui. Tuve que investigar acerca del universo mágico, las creencias religiosas, las supersticiones de las culturas alternativas a la cultura occidental. Es decir comunidades indígenas, tradición oral basada en leyendas y mitos, por lo que ese mundo está impregnado de lo Real Maravilloso. No podemos entender la cultura andina sin una mirada desde lo Real Maravilloso.

(D. Castro, entrevista personal, abril 2018).

- Hablemos ahora sobre los temas de sus obras. Si pensamos, por ejemplo, en cuentos como *La casa del cerro El Pino* y en su novela *Rosa Cuchillo*, están presentes no solo los mitos y leyendas del Ande sino también la guerra interna. ¿Cómo explica esta conjunción entre la mitología y los años de violencia terrorista y militar?

Bueno, es que el mito, sobre todo el hombre andino, lo lleva en su espíritu, eso no desapareció ni con la guerra ni ahora. A pesar de que la modernidad se ha instalado en los andes, ese espíritu mítico no ha desaparecido. Es propio del espíritu del hombre tener estas creencias.

-¿Y la violencia interna?

La guerra interna empieza en los andes, y son protagonistas de ella los que son captados por los grupos subversivos, pero aún así los hombres del ande mantienen sus creencias, y todo esto se puede dar de manera conjunta, no hay dicotomía.

(Entrevista a O. Colchado, 13 de junio 2013).

Es muy significativo el título que Cabrera le da a dicha conversación y que además es una cita del propio escritor; naturalmente la misma nos exime de mayores comentarios: “El realismo mágico no es una moda, es una manera de sentir” (2013).

Más allá de los arabescos intelectuales que nos propongan algunos académicos, son los propios autores los que plantean un componente eminentemente subjetivo en su manera de narrar. Esta toma de posición es tan vigorosa que desestima algunas propuestas que abundan en lo objetivo y pierden de vista lo esencial de esta percepción de la cultura latinoamericana.

Del mismo modo se ratifica el vínculo indisoluble entre el contexto cultural y político y la literatura a través de estos diálogos:

- ¿Crees que lo Real Maravilloso es solo una manifestación estético-literaria?

Definitivamente no, al contrario, abarca una gran cantidad de disciplinas que se podrían interesar en ello: la historia, la sociología, la antropología, incluso la pedagogía. Podríamos examinar las creencias míticas y ancestrales que tienen nuestros pueblos y que son originarias. Por ello, lo maravilloso participa del mundo real, al mismo tiempo que los hechos que son factibles y son aceptados por la población, por el universo que estamos examinando. De este modo se convierte en un componente de su cultura.

(D. Castro, entrevista personal, abril 2018).

- Usted muestra a sus personajes como seres que son arrastrados a la guerra interna por las circunstancias, como que no tienen escapatoria. ¿Qué piensa de esto que acabo de mencionarle?

Bueno, son también captados casi a la fuerza y no perciben el pensamiento maoísta ni el marxismo. En los andes hubo una especie de socialismo mágico donde los hombres compartían todo lo que había en sus ayllus y al mismo tiempo mantenían sus creencias religiosas. Entonces ellos creían en un tipo de socialismo y por eso probablemente en algún momento pensaban que era ese tipo de socialismo el que traía el grupo que se había levantado en armas.

(Entrevista a O. Colchado, 13 de junio 2013).

Los términos que utilizan Castro y Colchado poseen una invaluable trascendencia para esta investigación porque expresan dos de los aspectos señalados, es decir la dificultad para establecer fronteras entre espacios sociales y estéticos, y por otro lado, la dimensión maravillosa que adquiere la realidad en nuestro continente.

- ¿Por qué escribes textos desde lo RM?

Nunca me lo he propuesto, así me han llevado los hechos. Desde lo amazónico hasta lo afrocaribeño, pasando por lo andino, e incluso lo costeño. Las fuentes fueron sobre todo orales, pero llegaron a mi obra de manera, yo diría, subconsciente.

(D. Castro, entrevista personal, abril 2018).

Resulta que las cosas que yo escribo tienden a volverse míticas, mágicas o fantásticas por una fuerza que me gobierna y me impele a teñirlas de sustancias oníricas. Son asuntos de la subconsciencia los que logran esas transformaciones en relatos planteados desde sus inicios de una manera realista y que, como repito, terminan escapando a la voluntad del autor.

(Entrevista a O. Colchado, 13 de junio 2013).

Es muy sintomático que ambos narradores revelen que su arte poética parte de un estímulo y un propósito realista y que luego vire hacia lo onírico, que es un rasgo de lo maravilloso. Es más, coinciden en la noción de subconsciencia. Sin embargo, un escritor es también un intelectual ilustrado que construye sus discursos sobre la base de antecedentes a los que admira y sigue.

Las referencias a los grandes representantes de lo Real Maravilloso son muy claras, como la que se puede notar en los siguientes pasajes:

- ¿Es lo mismo lo Real Maravilloso que el Neoindigenismo?

Yo creo que uno lleva al otro, no ocupan territorios exclusivos ni excluyentes. Por ejemplo, no se puede negar que Rulfo influyó en la segunda etapa creativa de Arguedas por ejemplo y ello le permitió contar con mayor libertad ciertas historias. Yo pienso que

el neoindigenismo muchas veces echa mano de lo Real maravilloso porque no puede eludirlo, forma parte de aquello que está narrando

(D. Castro, entrevista personal, abril 2018).

-Ahora que menciona a estos autores, cuando a usted le preguntan por sus influencias menciona a Alegría, de una manera especial a José María Arguedas, pero también a Guimaraes Rosa y Juan Rulfo. Y de este último autor, por ejemplo, hay algunos cuentos de *La casa del cerro El Pino*, que tienen una impronta rulfiana.

**Colchado:** Seguramente esto se nota más en el cuento *Plumajes de sombra*, donde en un pueblo prácticamente fantasma llega un hombre después de la guerra interna.

(Entrevista a O. Colchado, 13 de junio 2013).

Juan Rulfo fue uno de los autores latinoamericanos que mejor trabajó el universo de la muerte desde la perspectiva de lo maravilloso y es muy evidente que Colchado debe ser, en el ámbito peruano, uno de los más prestigiosos cultores de esta temática. Esta relación no es casual y el autor es perfectamente consciente de tal similitud, a la que podríamos denominar influencia, para ser más justos.

Aunque son claros los vasos comunicantes entre el neoindigenismo y lo Real Maravilloso, el hecho de clasificar a esta dupla de escritores en una coordenada artística similar, desde la época referida, es revelador.

La multiplicidad de perspectivas y el debate entre vocablos que mantienen una estrecha relación es el común denominador acerca del tópico. Se han plasmado propuestas insuficientes y periféricas. Ninguno de los estudios citados tiene como núcleo de su preocupación al contacto establecido entre los dos narradores, lo Real Maravilloso y la decisiva prueba de ello que representa el grupo de obras aquí estudiado.

El componente mágico o maravilloso de la narrativa de Castro y Colchado, puede motivar un conflicto en los lectores iniciados.

Este conflicto, a pesar de lo comentado, operó en la creatividad de los narradores como un fermento, un estallido dialéctico que causó en estos escritores, el impulso de forjar una realidad paralela. Los diversos componentes que se reúnen en la literatura de Castro y Colchado, ya sea personales, como su propia vida, lingüísticos como la creación de “otro” idioma, ideológicos, como su vocación progresista, motivan un impacto múltiple y ello es a la postre lo que abre la posibilidad de una lectura desde el enfoque de lo Real Maravilloso. Es destacable la percepción que Castro y Colchado tienen, porque ella no es solo un andamiaje ideológico llevado a cabo por el sujeto testigo, sino que manifiesta todos los espacios de la vida de un hombre, de un autor, donde la obra y los aspectos biográficos revelan un todo indisoluble. A diferencia de algunos escritores, que efectúan un desdoblamiento entre el ser humano que se desempeña en los quehaceres comunes y el forjador de ficciones, queda claro aquí que estos escritores pertenecen a esa raza de artistas espontáneos, integrales.

En primer lugar, exponemos la importancia de lo Real Maravilloso y sus representantes más prestigiosos. En segundo lugar, no hacemos demasiadas distinciones entre lo Real Maravilloso y el realismo mágico, porque más allá de algunas gradaciones, ambos términos se relacionan con un fenómeno similar en el que coinciden realidad y fantasía. No podemos olvidar que las diferencias entre ellos –si existen de manera clara y definitiva– están centradas en el territorio de la antropología o etnología y no pueden ser consideradas categorías generales.

Desde luego, doy por justificada la relación, quizá discutible, entre la teoría de lo real maravilloso y el realismo mágico de la narrativa latinoamericana reciente, al margen de lo que Franz Roh entendiéndose por realismo mágico al estudiar la pintura post-expresionista alemana. Algunas razones me asisten: Arturo Uslar Pietri probablemente no se acordó de Roh

al advertir en cuentos venezolanos, ya en 1948, aquello misterioso que llamó “un realismo mágico”, y que para siempre relacionó con “una condición peculiar” del mundo americano, irreductible a los modelos europeos. (Fernandez, 2001, 288 – 289).

Como percibimos, esta posición se ve respaldada por intelectuales de la estatura de Teodosio Fernandez, el que, rebasando las especificaciones detallistas y poco útiles, encuentra, más o menos, una homogeneidad ajena a los matices promovidos por algunos teóricos.

Es interesante notar que los escritores representativos de lo Real Maravilloso se han “distribuido” de manera implícita y obvia, las fuentes documentales de sus textos literarios y de este modo han cubierto, en gran medida el espectro cultural de Latinoamérica.

Esta distribución da lugar a que el lector compruebe hasta qué punto, un discurso estético como lo Real Maravilloso trasciende lo estrictamente literario y se convierte en una de las expresiones del espíritu, de la esencia de América Latina.

-En su novela *Rosa Cuchillo*, dos mundos parecen luchar, mundos opuestos, pero complementarios, me refiero al mundo como realidad sensible y el mundo mítico, ¿Cómo se plantean estos conflictos y asimilaciones?

**Colchado:** Como es sabido, el *yanantin*, según el pensamiento andino es la lucha de mundos opuestos pero complementarios. Ese ser tangible, real, que es el hombre mientras hay en él un fulgor de vida, está siempre en pugna con esa realidad mítica, etérea, que es su alma la cual se revela con la muerte. Al producirse esta, ese ser tangible, material, cambia a un estado espiritual que, absorbido por la totalidad del cosmos, halla por fin el complemento que le permite insertarse dentro de este (Entrevista a O. Colchado, 2012).

En el párrafo precedente se muestra uno de los elementos que hace de la producción de nuestros autores, un hecho crucial para reconocer a la literatura del subcontinente. Es decir, el sincretismo cultural, que opera en muchos niveles de la experiencia diaria y estética y que, al ser un producto mestizo, posee las

características de los que lo causaron, pero al mismo tiempo, al ser algo novedoso, obedece a una dinámica propia y original.

A diferencia del realismo, corriente literaria europea instalada hacia 1830-1850 por Balzac, Stendhal y Gógol (con numerosos antecedentes en los siglos anteriores, entre ellos Cervantes y la novela picaresca Española) y de gran despliegue en 1850-1900, el realismo que Carpentier califica de “maravilloso” o se sujeta a una noción de lo real de carácter empirista (según la cual, algo es real si podemos verificarlo a través de la experiencia sensorial: “ver para creer”), racionalista (si no podemos verificar algo por medio de los sentidos, aceptamos su existencia si se nos brinda una demostración racional: “Dos más dos son cuatro”) ni pragmático (una persona realista “tiene los pies sobre la tierra”, se guía por la utilidad y la eficacia). La noción “maravillosa” de lo real, en cambio, hace suya otra visión de la realidad, sustentada en el mito, la magia, el milagro, el prodigio y las creencias religiosas, categorías que también dominaron “la cultura occidental. (Ibídem).

Aquí González Vigil nos brinda una estupenda y enterada descripción de lo Real Maravilloso y de su proceso a través del tiempo. No solo podemos descubrir su origen en las culturas y tradiciones literarias latinoamericanas, sino que percibimos que muchas de las creencias occidentales, ya albergaban en su núcleo la semilla de lo que, en el futuro, se transformaría, gracias al mestizaje, en un movimiento artístico deslumbrante e influyente.

A pesar del enorme impacto de la cultura “occidental”, en América Latina gran parte de la población se apoya en categorías real maravillosas. Incluso asimila la “cultura occidental” dentro de un sincretismo transculturador: rehace lo “occidental”, lo modifica desde sus categorías culturales. En concordancia con ello, los escritores de lo real maravilloso enriquecen el cuento y la novela (ésta claramente de origen europeo, porque no existía la novela en la América precolombina) con recursos expresivos de la tradición oral. (2004, 11).

Precisamente la oralidad es un componente decisivo para aprehender este lento pero firme proceso de mestizaje. Ella no solo tuvo un rol decisivo en los pueblos ágrafos, porque su envergadura trascendió incluso a las civilizaciones letradas.

La oralidad, en muchos aspectos, fue una manifestación cohesionadora en las actividades comunitarias y en los rituales relacionados con las deidades celestes y las fuerzas de la naturaleza. Se transformó así en un discurso paralelo y en ocasiones alternativo a la escritura. Es decir, no fue neutralizado por ella.

Por lo señalado, podemos captar que los esquemas míticos que nos expresan, no solo son técnicas literarias o auxiliares temáticos que sirven para ser desplegados en la trama narrativa; por el contrario, ellos viven en el espíritu latinoamericano como fábulas inherentes a nuestra identidad y cultura. Esa es la causa por la que su elección, que parte del autor, no es propia tanto a un plano consciente de su táctica creativa, sino a uno inconsciente, que el escritor ha interiorizado, como natural de nuestra civilización.

-En muchos de sus cuentos y novelas está presente una técnica (entre muchas otras), referida a un discurso fragmentado y diagramático, con manejos y rompimientos de tiempos secuenciales y espacios, por un lado esto a nivel técnico y, por otro, esta misma técnica acaso tiene que ver con los rompimientos, fracturas y reacomodamientos de la historia peruana. ¿La técnica también simboliza al tema?

**Colchado:** En algunos casos se hace esto de manera deliberada; mas no siempre. A veces los reacondicionamientos, rompimientos y fracturas de un texto literario sólo responden a precisiones estrictamente formales. Sin embargo, los críticos hurgan tanto que encuentran cosas que el autor no pensó; pero que seguramente estaban ahí de modo inconsciente. (Entrevista a O. Colchado, 2012).



Desde otro ángulo, González Vigil, plantea una discutible y riesgosa analogía entre lo Real Maravilloso y el neoindigenismo. Analogía que culmina adquiriendo la forma de una integración.

El neo indigenismo corresponde a la nueva narrativa (es decir, a un relato con los rasgos propios de la revolución experimentada por el lenguaje narrativo desde finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX) en su manifestación ya mencionada: el realismo maravilloso, del cual es la variante en el área andina. (González, 2004,14).

Una vez más observamos el desarrollo de un argumento digno de debate: utilizar los conceptos realismo maravilloso y neoindigenismo como si fueran, prácticamente, sinónimos. Si bien, el paralelo es claro entre uno y otro modelo, existen aún, enfoques que pueden quedar como territorios teóricos dignos de una controversia específica, la que, naturalmente, desborda el tema central que nos proponemos desarrollar.

El neoindigenismo retrata declaradamente “desde dentro” lo andino, los indigenistas escriben desde la óptica “occidental”, preocupados por solucionar la cuestión social, económica y política, pero estimando que la mentalidad mágico-mítica y la cultura andina deben ser cambiadas por la mentalidad “moderna” y la cultura “occidental”. Los neoindigenistas hacen suya, en cambio, la visión real-maravillosa y la reivindican como vigente y valiosa. (Ibíd., p.14 – 15).

Es revelador que González Vigil encuentre una ansiedad de magia, de fantasía en los escritores latinoamericanos. Reciba la etiqueta que reciba, sea neoindigenismo, realismo mágico o lo Real Maravilloso, hay un aspecto en común, propio de nuestra cultura y en ello está inmersa una visión del mundo muy propia.

Este proceso de naturalización nos parece trascendente, no tanto porque le otorga la capacidad a la cosmovisión andina de formar parte de la cosmovisión occidental, sino porque encierra en sí mismo una actitud natural también, espontánea, representativa de la identidad y del imaginario andino, del latinoamericano y en palabras del propio Colchado, podría ser universal; como se revela en la entrevista que le concedió a Niko Velita Palacín:

-Con su novela Rosa cuchillo usted ha escrito una divina comedia para el Perú. ¿Podría contarnos cómo así se le ocurrió esta idea?

**Colchado:** Es largo de contar. Sólo podría decirle que el mayor material de la parte mítica de mi novela corresponde a las creencias del mundo sobrenatural de las diferentes culturas peruanas y que muy bien coinciden con el pensamiento mítico de otras culturas del mundo. (Entrevista a O. Colchado, 2009).

Esta respuesta nos lleva a la capacidad de recepción de los discursos literarios. Es decir, algunos lectores harán suyo el deslumbramiento ante los prodigios sobrenaturales de la ficción y otros, con mayor competencia lectora, podrán decodificar las relaciones con el entorno, la historia y las diversas simbologías que el texto le presente.

Dorian Espezúa señala que la propuesta real maravillosa está caracterizada por particularidades implícitas de la percepción de su contexto y de su visión de la literatura.

El reconocer que la asimilación de las obras de los dos autores estudiados, se puede llevar a cabo desde, por lo menos, dos niveles, motiva al receptor a tomar una posición, ya sea por elección o por competencia. Es decir, por elección se refiere a determinar si la lectura será lúdica—aunque el lector sea competente—o más analítica.

Por lógica, el lector incompetente no arribará a esta elección y tendrá que conformarse con una visión superficial: Es evidente entender que la noción de ficción manifiesta una forma de la realidad, que no es la realidad, ya que la subjetividad del narrador interviene de manera decisiva en esta construcción de su referente. Este retrato es filtrado y rehecho por la subjetividad del escritor, en la que se halla alojada la fe y la creencia en lo Real Maravilloso. Sin embargo, la intencionalidad del autor no solo se apoya en el carácter mágico o mítico sino en el compromiso con el contexto sociocultural que asumen, sin medias tintas, los narradores aquí estudiados. La respuesta de Colchado, es contundente:

-Usted se ha nutrido de las leyendas y mitos para escribir. Eso se ve tanto en Rosa cuchillo como en su literatura infantil (Cholito). ¿Cuál es su intencionalidad con ello?

**Colchado:** Rescatar nuestra identidad nacional. Saber quiénes somos, de dónde venimos y a dónde vamos. (Ibídem).

La respuesta de Colchado es tan firme que no precisa de interpretaciones y nos remite de forma directa al entrañable y ancestral vínculo entre literatura y sociedad. La retroalimentación entre ambas es evidente.

El número de matices que exhibe el realismo mágico en ambientes distintos como Cuba, México, Colombia o Perú a través de Carpentier, Rulfo, García Márquez, Castro o Colchado, respectivamente, causa en última instancia, moverse en un espectro extenso, dentro del que la noción de temporalidad, es recodificada gracias a la dinámica social.

Entre ellas, por ejemplo, se ubican también aquellas vinculadas con las creencias populares.

Se le otorgue el nombre que se le otorgue, la fe en sucesos sobrenaturales y en entes que puedan representarlos, confirma la creencia que remarca Carpentier, como requisito obligatorio en la elaboración del imaginario de lo Real Maravilloso. Estos hechos inauditos para la mentalidad occidental, logran un tono cotidiano e innato en las creencias masivas y actúan como elemento rutinario en la existencia del hombre latinoamericano. Nuestros dos escritores, al igual que los otros narradores incluidos en lo Real Maravilloso, solo cuentan lo que “ven”, lo que “saben”, lo que “sienten” y todo ello es parte de nuestra identidad.

No ambicionamos participar de una discusión general sobre nociones tan polémicas, contradictorias y que se invaden entre sí como *falso*, *verdadero*, *verosímil*, *inverosímil*, etc., pero nuestra propuesta puede ser útil y esclarecedora para ingresar a la múltiple visión de Castro y Colchado, donde se superponen diversas dimensiones de la realidad o incluso, de la no realidad.

Hemos reparado, en primer término, en el tópico de la referencialidad de la literatura. Pero en el caso claro de los dos narradores estudiados, el tema cobra una mayor trascendencia, porque su universo representado no se maneja por convenciones realistas todo el tiempo y porque diversas perspectivas ficcionales se entrecruzan y se mezclan.

Estas perspectivas exponen todo el tiempo una concepción real maravillosa del mundo.

La crítica se refiere a la edición de *Cien años de soledad* (1986) como un punto de quiebre en la nueva narrativa hispanoamericana y como el texto que representa la cúspide de lo Real Maravilloso. Pero la enorme celebridad de ese libro no lo hace fundador de esa variante literaria. En efecto, ella se ha alimentado de reputados antecedentes y ahora, presenta prestigiosos consecuentes, como los textos analizados aquí, los que poseen los ingredientes esenciales del género.

Reparemos en el universo ficcional de los narradores estudiados, que tiene en común la manera “efectista” de proponer lo Real Maravilloso; ella resulta mucho más difícil de interpretar y de ser asumida dentro de esa peculiar expresión creativa latinoamericana. Lo que en los otros escritores es un brusco y radical quiebre de las convenciones realistas, en estos narradores peruanos por el contrario, es muy complicado definir el tránsito de lo objetivo a lo maravilloso. Su original lenguaje, análogo al de la lírica, crea una atmósfera tan propia y onírica, que no alcanzamos a diferenciar cuándo el autor está delineando un hecho sobrenatural o cuándo se trata de una elaboración metafórica de la realidad.

Castro y Colchado, incluyen en su visión de la realidad, una serie de etapas, de sensaciones, de manifestaciones, que para ellos son tan objetivas como un hombre que camine y duerma o el tránsito de la noche al amanecer.

Esa visión objetiva múltiple, hace que sus mundos aparezcan como algo macizo, sin resquebrajaduras, natural; aspectos todos que califican a este dueto como novedoso, singular dentro de lo Real Maravilloso.

Existe una distinción en la concepción creativa de Castro y Colchado con respecto a Carpentier o a García Márquez, por ejemplo. Si bien, se ha bosquejado el concepto de realidad que plantean los dos, y que está intensamente cimentado por la concepción de objetividad que sostiene al universo andino, aquí se nos propone otro aspecto, es decir, el que tiene vínculos con la estrategia creativa de los narradores de lo Real Maravilloso. Mientras García Márquez, Asturias o Carpentier, expresan la irrupción de lo maravilloso dentro de la realidad y ello es parte de su andamiaje creativo, controlado completamente por su destreza técnica, en el caso de Castro y Colchado, en cambio, la descripción de eventos sobrenaturales es un aspecto más de su visión de la realidad. No existe aquí el cálculo para fusionar esas dos fases de la experiencia humana, el real y el fantástico, para sorprender al lector. En los dos, esas dimensiones se entremezclan todo el tiempo, de tal manera, que a los ojos del poblador andino, de los propios Castro y Colchado, y de sus lectores, aparecen como una.

La sola idea de un mundo sin aristas en lo que respecta a lo Real Maravilloso, es evidente. Mientras que en García Márquez, por ejemplo, la aparición de lo sobrenatural es sorpresiva y tiñe de maravilla al mundo real. Es decir lo maravilloso es fragmentario; en los universos temáticos de Castro y Colchado, la hegemonía de lo Real Maravilloso es total, no actúa desdoblándose en dos niveles: lo real y lo maravilloso, sino que

estos ya son uno, están unidos todo el tiempo, lo que hace más natural y completo ese ambiente mágico.

Se podría argumentar que Rulfo en *Pedro Páramo* (1955), estaría en condiciones equivalentes, sin embargo, no podemos olvidar que hay un antes y un después de Comala. Primero, todo sigue una lógica posible, real y luego, al introducirnos a la ciudad arquetipo, aparece la alternativa mágica.

Si bien, en la presente investigación no vamos a detenernos específicamente en lo creativo del lenguaje de Castro y de Colchado, no debemos evadir una mirada a este decisivo aspecto de su literatura, aspecto que ha atraído la atención de la crítica. El tema encierra trascendencia en lo que respecta a lo Real Maravilloso porque el manejo del lenguaje que ejercen los dos, confirma lo compacto de su mundo de ficción. Como bien apunta González Vigil, cada espacio lingüístico produce un lenguaje al igual que cada especie biológica luce una voz o canto. El mundo andino, representado por Castro y Colchado, confirma con su lenguaje su solidez, su naturalidad.

Si se realizara un inventario de los nombres que, basándose en el quechua, este dueto utiliza para designar objetos o sucesos, notaríamos no solo su amplitud, sino su importancia, porque es suficiente remarcar que los nombres no son solo señales individuales que sirven para nombrar a las cosas y a los seres humanos, por el contrario, el nivel connotativo que poseen, les da un peso claro en la historia y el mismo es percibido y asimilado por el lector.

### 3.2) Contexto y sincretismo en la obra de Castro y de Colchado

La propuesta de nuestros autores es en sí misma, la manifestación de ese sincretismo cultural. La mezcla del hombre y la naturaleza, el panteísmo y el carácter humanizado de las cosas, adquieren en su producción estética, la estatura de eje temático y “espiritual”:

-Cálmate- me respondió lamiendo mi mano-, por ahora no lo verás todavía. Él está arriba, en el cielo, allí donde están guiñando las estrellas.  
 - ¡En el Janaq Pacha! - dije alegrosa, doblando mis manos- ¡Gracias, Dios mío! – me arrodillé-, gracias por tenerlo en tu gracia infinita.  
 Y me encomendé al dios Wari Wirakocha, nuestro Creador.  
 (Colchado, 2009, p.12)

La analogía entre el titilar de las estrellas y la acción humana de guiñar los ojos, no solo presenta una bella aunque sencilla semejanza. Se le está atribuyendo a los cuerpos celestes la capacidad de gesticular de manera humana, es decir, de interactuar desde la inconmensurable altura con los mortales, acá abajo. El segundo nivel en este paralelo, revela la identificación del Janaq Pacha, de estirpe andina con el cielo judeocristiano. A ello se suma la reverencia que el personaje asume, postrándose, de rodillas frente a la divinidad. Clara muestra de influencia de los rituales occidentales.

El tercer nivel, propone al dios creador Wari Wirakocha, al que no necesitamos de forzar demasiado para asimilarlo con la figura de Yaveh o Jehová.

Por fin, reaccionando, el ave voló a posarse sobre mis hombros.  
 -¡Rosa! ¡Esposa mía! ¡Qué felicidad! ¡Te amo! Quisiera quedarme contigo hoy mismo, más el padre me apura.



Debo volar a los cielos. Allí rogaré por ti, mi amor, para que entres tú también a la región azul, donde juntos vivamos para siempre.  
 -Sí, Domingo –le dije muy emocionada-, anda nomás. Ya te alcanzaré. (Ibídem, p.25).

Aunque esta cita podría instalarse cómodamente en el apartado que exhibe el tema de las transformaciones, nos pareció más reveladora la encarnación en un ave, a la que podríamos asociar con el símbolo del espíritu santo y su ascensión como guía hacia el cielo. Esta ave, que antes fue, Domingo, el esposo de Rosa Cuchillo, se ofrece como intermediario ante la divinidad para que ella también acceda a ese paraíso. Dicho poder solemos atribuir a nuestros seres queridos fallecidos, considerándolos frecuentemente, ángeles o seres con ciertos poderes adquiridos, solamente por haber fallecido luego de una probable vida en la que sus virtudes fueron más numerosas que sus defectos. Como corolario, se aspira, sin espacio para dudas, a una “vida eterna”, con lo que la similitud con el imaginario cristiano es palpable.

En ese instante, algo como una fuerza superior pareció jalarlo hacia arriba. Resplandeciendo cual una estrella se perdió. Conmovida, me tendí de rodillas sobre la hierba y elevé mis oraciones al Creador, para que lo recibiera en su santo reino, tal como había hecho con mi hijo.  
 Ahora son dos almas benditas que rogarán por ti en el Janaq Pacha –comentó Wayra satisfecho. (Ibídem, p.25).

Esta cita contribuye a ratificar lo antes mencionado, ya no solo el espíritu de Domingo servirá como antecedente y protector de Rosa, sino su propio hijo, habrá de cumplir un papel igual, con lo que las posibilidades del posterior ascenso de la mujer se duplican: ya son dos seres los que han accedido a la condición de “benditos”. Una vez más, Rosa se hinca y ora, a la usanza de

los creyentes occidentales y quien mágicamente comenta aquello que la mujer ya sabe, es nada menos que su fiel perro, Wayra, absolutamente humanizado y “satisfecho”.

-¿Y Pedro Orcco no te castigó por eso, hija? Los dioses son vengativos.

-Solo en mis sueños se apareció una vez, molesto, diciéndome que a mí personalmente no me haría daño porque llevaba un hijo de él en mis entrañas, pero que por mi culpa todo el pueblo sufriría su castigo. Y de veras, ese año fue mal año, no hubo lluvias y los animales no aumentaron como otros años. (Ibíd., p.41).

Este fragmento es fascinante puesto que propone la imagen del dios que engendra en una mujer mortal a un hijo, lo que lo acerca al dios padre judeocristiano, pero al mismo tiempo revela su peor rostro, el del vengador, el castigador todopoderoso y arbitrario que se remite, sin precisar de mayores interpretaciones, a la cruel deidad máxima del antiguo testamento.

-Ustedes son entonces las almas de...

-Sí, las Almas de la Sentencia, las encargadas de traer a los vivos al mundo de los muertos.

¿Y a quién pues lo van a traer de llaurocancha?

-A su alma del Mariano Ochante, mujer, que antes de morir se está recogiendo sus pasos. (Ibíd., p.47).

En todas las mitologías y cosmovisiones, aparecen los intermediarios y guías entre el mundo de los vivos y el de los muertos, pero además de esta función, estas “Almas de la Sentencia” por el nombre mismo que ostentan, parecen desempeñar un papel más trascendente que el mero traslado de los fallecidos.

Por otro lado, la creencia tan nuestra de despedirse del mundo o “recoger los pasos” se menciona acá con nitidez y confirma la fuerza del contexto cultural que le sirve de marco.

-Ven, vamos a rezarle al gran Gápaj, nuestro dios, para que te guíe por buen camino, mujer –interrumpió mis pensamientos doña Francisca, llevándome de la mano hasta un altito donde me señaló la Cruz de Katarpón o Katachilla, que ese rato bonito brillaba arriba en el cielo. Las demás mujeres, que venían atrás, se arrodillaron también junto a nosotras. (Ibídem, p.48).

El concepto de sincretismo religioso se manifiesta en este párrafo de forma muy convincente cuando las mujeres que dialogan invocan a una deidad denominada Gápaj, a quien nombran de forma exclusiva como “nuestro dios” y al mismo tiempo la vinculan con el símbolo arquetipo de la fe cristiana como es la cruz, más allá de la nomenclatura serrana que se le asigna a la misma.

(...) Se veía el templo ceremonial de Chavín de Huántar, refaccionado por la mano de los cristianos. “Antes, mujer, el mismo dios Wari Wirakocha, en su figura de El lanzón, era quien señalaba los caminos. Ahora es Taita Rumi debido a que los dioses se han trasladado hacia los nevados de más al norte”. Estaba sin duda, pues, en el lugar donde se unían los cielos y la tierra. (Ibídem, p.53).

Si bien resulta un hecho concreto, comprobable y en nada relacionado con lo maravilloso que los cristianos pudieran haber reparado el templo prehispánico de Chavín de Huántar, sí es interesante que el dios imperante: Wari Wirakocha y su corte divina se vieran obligados a migrar del lugar sagrado y peor todavía, se resignen a ser reemplazados por otro dios, más poderoso sin duda, que ejercería ahora la función de señalar los caminos, actividad clave en el imaginario andino.

Sus palabras me dieron alivio y confié en que mi Liborio y Domingo estarían intercediendo por mí en la región celeste.  
-¿Y cómo es el Ukhu Pacha, el mundo de adentro? – Pregunté atemorizada.  
-No es igual para todos, mamita, se abre distinto para cada quien. Yo estuve en un lugar donde había que sentarse sobre piedras calientes.

Después pasé a la casa de las tinieblas. Otro tiempo permanecí entre cuchillos y objetos cortantes. También estuve en la casa del hielo.

Siempre vigilado por los demonios de las enfermedades. Pero ya le dije, se presenta distinto según los pecados, y por lo que veo en su rostro, usted no debe tener muchos.

Se lo agradecí.

-¿Y queda lejos pasando los ríos?

-Sí, regularcito todavía. Antes pasará por el Tutayaq Ukhuman donde están los malpas, las almas de los que se murieron siendo guaguas. (Ibídem, p.63).

Naturalmente, esta no es la primera lectura que percibió las marcas intertextuales entre *Rosa Cuchillo* y *La Divina comedia*, sin embargo, la noción cristiana del pecado y la gradación de los castigos de acuerdo a su magnitud, expresan la fusión entre la visión occidental y la andina, la que no solo se expone a través de la descripción de los espacios geográficos o los nombres, sino también desde la perspectiva de los personajes de la obra “Sin nada que hacer, a lo perdido, me tiré al suelo nomás bien agarrado mi cabeza, encomendándome a todos los santos y a Taita Mayo sobre todo, que no me desampararan en esa hora que más los necesitaba... (Colchado, 1985, p.11).

Es por todos sabido que en los momentos más difíciles por los que pasa un ser humano creyente, su fe lo impele a solicitar la ayuda y protección de sus deidades tutelares y en este pasaje, el sujeto que enuncia el discurso recurre al santoral cristiano pero al mismo tiempo a Taita Mayo, que si bien, es una representación basada en Jesús crucificado, ha pasado ya por un innegable proceso de transformación en una divinidad nativa. Es más, el personaje confía con mayor énfasis en el poder protector de este último sobre la legión completa de santos establecidos “En nombre del Señor de Mayo, patrón de mi pueblo y de

su bendita madre, la santísima Virgen María, te pido valiente jefe guerrillero deponer las armas, siguiendo el ejemplo de tu jefe mayor (...). (Ibídem, p.13).

Aún cuando ya se señaló la fuente en la que se basaba este Taita Mayo, no deja de ser llamativo el énfasis con el que se le considera hijo de la Virgen María. De esta manera, lo que en el párrafo anteriormente citado, aparecía difuso, ahora adquiere la nitidez que podría despejar nuestras dudas: es un nombre con el que se designa a Jesús, el hijo de dios, la deidad occidental.

¿Qué pues, Taita Mayo, dije intrigado apurando mi bestia, entre ustedes los dioses, también hay guerras?, y mirando ambas cordilleras, Y dónde están pues peleando?, ¿en qué lado de las montañas? “Ingrato, oí como su voz del Taita en mis oídos que me respondía, dos veces te he librado de la muerte, y aún así atacas mi pueblo y mi iglesia?” (Ibídem, p.15).

De acuerdo a lo citado, no cabrían mayores debates y la discusión habría quedado zanjada. La noción de sincretismo quedaría de lado o por lo menos, se hubieran obviado las citas precedentes. Sin embargo, no es del cristianismo monoteísta del que estamos hablando aquí, de ninguna manera. Dos esquemas míticos interactúan puesto que este Taita Mayo es un dios entre varios dioses, por lo menos así es asumido, es una deidad además, bélica, capaz de entrar en combate con sus pares, a la manera de los moradores del Olimpo clásico.

(...) mientras en mis adentros le hablaba a Taita Mayo: “A luchar por mi casta estoy viniendo pues; no es contra ti, taitito; ¿sabrás perdonarme, au niño? Así diciendo alcé la paja que llevaba en las ancas de la acémila y prendiéndola con un fósforo, la aventé sobre el primer techo que asomó a mi vista. (Ibídem, p.16).

En estas líneas se efectúa un efecto de distanciamiento cultural frente a la divinidad puesto que aunque se subordina a su autoridad sagrada, reivindica su casta, con lo que no la incluye en las mismas coordenadas identitarias y se atreve a desafiarla, por más que en su lenguaje se articule la palabra perdón y la actitud sea suplicante “Nuestra derrota sólo ha sido una prueba- dijo el Uchcu-, una prueba que nos ha puesto taita Wiracocha, para ver nomás hasta dónde somos capaces de resistir. Sólo al final, cuando haya probado nuestro temple, nos dará la victoria” (Ibídem, p.17).

En el discurso de otro personaje, Uchcu, aparece la deidad alternativa a Taita Mayo, además de estirpe ancestral y telúrica: Wiracocha. Este duelo de creencias en el que las representaciones religiosas se acercan y luego se alejan, en una confusa rivalidad por ocupar un espacio imaginario entre los creyentes, son la prueba más fascinante del contradictorio y lento proceso de mestizaje, de sincretismo, que se dio lugar en el inconsciente colectivo del hombre andino desde la conquista hasta nuestros días y que cobra aquí su más bella forma literaria.

- Ahora ven y sácame de este sitio, Sebastián –le ordenó la Virgen-; es mi voluntad que me lleves a Cocharcas, cerca de mi hermana la Virgen de la Candelaria, donde siempre quise estar.  
- Pero cómo, mamita, señora –le había respondido él-, si no puedo ni moverme... (Ibídem, p.54).

No necesitamos definir la identidad única e irrepetible de la Virgen María dentro de las creencias judeocristianas, lo mismo que aclarar que estas vírgenes aludidas aquí son representaciones regionales de la madre de Jesús, pero que se le atribuya a estas réplicas los vínculos fraternos que solo pueden darse entre los mortales, resulta curioso y llamativo.

Estos lazos de hermandad entre las vírgenes, reproducen los gestos de cariño y afecto que caracterizan a los que descienden de los mismos padres y permiten no solo su humanización –incluso subordinación, porque necesitan al mortal que las ayude- sino también les confieren parentescos y actitudes que las alejan del canon religioso cristiano.

### **3.3) Los seres vivientes en el mundo de Castro y de Colchado**

#### **3.3.1.) Animales:**

La percepción de los animales y de manera singular de las aves, como es natural, no siempre está marcada por lo negativo; por el contrario, en el universo de estos autores, existe una sutil y hermosa fusión entre la aparición nítida y poderosa de los pájaros con el espíritu libertario que a su vez se percibe por ejemplo en ese halcón orlado por la luminosidad. Analogía feliz que colabora con el carácter natural del vuelo, privilegio que siempre ha añorado el ser humano. Curiosamente, se le compara con el picaflor, el ave de menor tamaño y se expresa, con autoridad, a través del habla, emulando las habilidades humanas:

Los cerros terminaron de conversar. Nosotros, que orejeábamos, vimos salir de pronto de entre el manto de neblina de la cumbre un halcón blanco envuelto en un aura azulina que veloz bajaba hacia nosotros. Suspendiéndose en el aire, con una vibración rapidísima de sus alas, tal un picaflor, habló:  
-Tú, mujer, puedes pasar si gustas a mi reino donde viven tus padres, parientes y paisanos; pero te advierto: no puedes quedarte para siempre aquí. (Colchado, 2009, 31 – 32).

Sin embargo, no solo los pájaros poseen características humanas y simbólicas, ya que en el mundo andino los seres vivos se desenvuelven

con similares atributos y conductas entre sí. intrínsecamente ligados a las distintas actividades mundanas y se

De esta manera, la zoología aparece humanizada, transformando a los animales en únicamente disfraces de los personajes humanos o, en su defecto, alcanzando sus rasgos.

- Wayra – le dije-, ¿y dónde has estado durante todo el tiempo que no te he visto?
- En todas partes –me dijo-: aquí, abajo y en las estrellas.
- ¿De veras?
- De veras. (Ibídem, p.13).

El pequeño can, que es Wayra, posee la capacidad de transitar, literalmente por todas partes, es capaz de deambular por el mundo de los mortales, como por el cielo, lo que implica no solo espacios existentes, claramente definidos, sino, como es obvio, posee el poder superior de cruzar las fronteras del mundo de los vivos y de los muertos.

Notamos entonces que, al igual que en el universo de los hombres, los animales son capaces de cumplir diversos papeles, desde negativos hasta positivos, y que es la acción del hombre y la percepción que él tiene de lo que le rodea, en particular, los animales, lo que va a determinar su papel dentro de la convivencia entre los seres vivos.

- Tu perro Wayra nos avisó cuando dos gatos negros se lo llevaban por el camino.
- ¿Y quiénes eran esos gatos negros?
- Dios sabe, mujer, a lo mejor demonios...
- Me entró una profunda tristeza y un gran desamparo.
- (Ibídem, p.47)

Esta humanización de los animales, no solo los asemeja al hombre en lo que respecta a las posibles virtudes que muestren, sino que en muchos



pasajes los ubica en un plano superior. Estos seres son nobles, tiernos y superan en muchos ámbitos la arbitraria y cruel conducta humana. A su vez, los gatos negros –vieja e injusta imagen prejuiciosa de maldad- son solo encarnaciones, pretextos, para encubrir la identidad demoniaca que se encierra en ellos.

-“¿Rosa? ¿Rosa Cuchillo?

Un perrito negro, con manchas blancas alrededor de su vista, como anteojos, era quien me hablaba.

Sus palabras parecían ladridos, pero se entendían.

Un instante me quedé silenciosa como pasmada, sin saber quién era ni qué hacía allí ese animalito.

-¿No me reconoces? (...)

-¡Wayra! –dije de pronto, inclinándome a abrazarlo con harta alegría en mi corazón al haberlo reconocido.

Él empezó a menear también su cola, alegroso” (Ibídem, p.11).

Si ya era claro que las características atribuidas a los animales rondaban lo imposible, en este párrafo se transpone la frontera de la realidad y se ingresa al mundo de lo Real Maravilloso. La llave que abre el reino de lo sobrenatural es la fe. Sin ella, la aceptación de dichos prodigios no sería posible y no se sellaría el pacto, primero entre personajes (hecho sobrenatural) y luego con el lector (hecho sobrenatural). Ese híbrido entre ladrido y voz que puede ser decodificado por Rosa es solo el preámbulo para el encuentro feliz entre dos amigos queridos, no importa la condición de humano y animal. Rosa y Wayra se encuentran, jubilosos.

-Anda pues, Alcides... ¿No te parece que ya matas demasiado?... -díjole el venado albino mirándole a los ojos.

No le quedó otra que correr como un niño espantado. Corrió y siguió corriendo sin importarle hacia donde se introdujo entre trochas ya cubiertas por la vegetación cicatrizante. Cayó en tahuampas y lodazales, y arrastrándose por una acequia de brevísima altura,

logró salir hacia unas chacras cercanas a la carretera. Caminó por ella hasta llegar a la tienducha llena de botellas polvorientas del teniente-gobernador. -Y hasta hoy sigue corriéndose de la aparición. (Castro, 1986, 50).

Si en el pasaje anterior a este había que traducir el ladrido del perro y adaptarlo al lenguaje humano, a la palabra; en el fragmento del relato de Castro, no hay necesidad de ello, el venado enuncia el lenguaje del hombre con un matiz de reproche ecológico, colocándose en una posición superior, irónicamente más “humana” e instándolo a dejar de cazar.

Así como él, había un jijuna en Ccazú que mentía y mentía sobre la sachamama... Esa serpiente enorme, más grande que la yacumama pero que anda en la tierra. Esa se traga a cualquier cristiano que se le cruza o animales grandes; primero los hipnotiza y luego se los traga. Este jodido decía que había burlado su mirada. Toda la gente sabe que es imposible escapar cuando te fija los ojos. Un monstruo es. Le crecen plantas encima y a veces los viajeros la confunden con un árbol tiráo a medio camino. Y el ladino ese decía que hasta había dormido a su costado.

(Castro, 1991, 56 – 57).

En una suerte de progresión, nos hemos movido de una humanización de los animales, desde la perspectiva del hombre, hasta la demostración clara y contundente del fenómeno insólito, en el cual se cree, a pesar de ello, gracias a la fe. Que un animal posea dimensiones tan monstruosas es posible, pero que tenga la capacidad de dominar con la mirada y de ejercer una fuerza hipnótica sobre los demás, traspasa la línea divisoria entre lo real y lo fantástico “Cosas de los antiguos, patrón. Pol ahí pasa como una culiebra, porque la culiebra é de sabiduría pa’los antiguos. Si

algo no la deja pasá, uté se queda un día tieso... Ahora no siente su mano, depué será otra cosa..." (Castro, 1997, p.45).

Aquí se ha conseguido la fusión entre animales y hombres dentro del imaginario popular o, en todo caso, dentro del espacio ficcional que proponen nuestros autores. Ya sea por un intento conciliador entre los seres vivos que participan del mismo ámbito, o por esa fraternidad, idealizada quizá, que expresa el hombre descrito por Castro con respecto a los seres que no solo lo circundan, sino que lo acompañan. De esta manera, la serpiente no solo es un animal, sino que se constituye en un símbolo de sabiduría. "¿Y yo también podré ir hasta allí, Wayra? –le pregunté después, observando el gran río blanco, el Koyllur Mayu, que extendía su lechoso cauce entre estrellas y luceros. -No lo sé –respondió-. Yo solo he venido a acompañarte hasta Auquimarca, según el mandato de los dioses" (Colchado, 2009, 12).

Wayra, que ya había manifestado dotes sobrenaturales al transitar el cielo y la tierra, revela su condición de heraldo de los dioses, si bien solo obedece la voluntad de los mismos; la sola posibilidad de ser un emisario de la divinidad, lo coloca en un nivel jerárquicamente superior al de los mortales. "-Entonces, vete; ya sabes, no te dejaré acercarte si antes no haces lo que he dicho. -¿Cómo que no? – el ánima botó candela por la boca. Wayra le mostró sus colmillos" (Ibídem, p.15).

Este can, como podemos comprobar en el párrafo precedente, cumple su labor bienhechora, como es proverbial en los de su especie, pero tiene la

capacidad de no solo enfrentar a personas comunes sino incluso a seres con capacidades sobrehumanas.

- Gracias, Wayra mío, gracias papay –diciendo lo abracé fuerte contra mi pecho, sentándome. Él también, alegre, movía la cola, lamía mis manos, mi cara, dando ladridos jubilosos (...)

- Pero tú me abandonaste, Wayra, ¿lo has olvidado? – le dije con algo de resentimiento.

- Fue Taita Rumi –me dijo-, el Señor de las Piedras, quien me lo impidió, para que te extraviaras seguro. Así serán sus designios.

Acaso tengas que padecer más todavía antes de llegar al Janaq Pacha.

- Yendo por aquí, ¿crees que llegaré?

- Llegarás, mujer, si otra vez no me lo impiden los dioses.

(Ibíd., p.95).

Se ratifica el carácter protector de los perros y su inmenso afecto y lealtad por los humanos, pero al mismo tiempo, su impotencia y sometimiento ante la decisión de los dioses. Taita Rumi es quien controla los hechos de los hombres y ni siquiera un emisario de las deidades puede oponerse o al menos, acceder al conocimiento de sus designios.

Los animales por ello, logran un protagonismo extraordinario en el mundo descrito y su participación se da en distintos niveles, ya sea como compañero, semejante o enemigo cargado de atributos sobrenaturales.

- Has de saber, colorao, que todos los animales del monte tienen sus protectores, igual que cada vegetal tiene madre. Por eso ya no quiero decirle nada al Catasho sobre el tigre, es cosa suya. Más bien no le exijan que cuente, no vaya a ser que por ustedes este hombre termine feo su existencia. Pero apréndete algo: aquí en el monte hasta las bestias merecen respeto. Si matas al fiero otorongo alguna vez, debes hablar de él con respeto, como de un valiente que te supo enfrentar.

(Castro, 1991, 60).

Si los animales, según su variedad, pueden llegar a ser guardianes del humano, también ellos, como parte de la creación, poseen su propia fuerza que los resguarda, su propia madre, al igual que los vegetales. Todos son hijos de la naturaleza, merecen compartir este mundo con los hombres y por supuesto, merecen respeto.

Nunca lo volvimos a ver al Catalino y ninguno puede recordar cuál era su apellido. Se lo llevó el otorongo antes de las primeras lluvias de enero y quedaron debiéndole varios jornales que jamás nadie se acercó a cobrar. Los madereros de Puerto Bermúdez ahora comentan sobre un hombre llamado Génesis, que cuenta cosas interesantes y que no se cansa de hablar en los bares acerca del otorongo y otras fieras vivientes del bosque que vienen para llevarse a los mentirosos.

(Castro, 1991, 61).

En un pasaje no citado aquí se retrata a Catalino como un charlatán que solía hablar burlonamente del otorongo, de una épica lucha entre ellos, con la supuesta victoria del hombre sobre el felino. El tono burlón con el que hablaba de la fiera y el aire de fanfarronería que acompañaba sus descripciones atraía a algunos incautos que creían a pie juntillas sus relatos, pero también el escepticismo y la reprobación de muchos, que consideraban poco apropiado referirse así a un duelo que debería relatarse con solemnidad y honor.

El resultado fue evidente, el otorongo, hastiado de sus historias, cobró justicia y ajustó cuentas con el falaz, secuestrándolo y se entiende, asesinándolo, lo que fue considerado un acto de equidad por los pobladores.

- ¡Domingo! —exclamó Wayra-. ¡Vaya, eres tú! De veras, nos da pena lo que has hecho, pero qué vamos a hacer si es esa la permisión de nuestros dioses. Mira a esta señora que justamente me preguntaba por ti. ¿No la reconoces? Es Rosa, Rosa Cuchillo, la que fue tu mujer en vida.  
La paloma quedó muda un instante, lo mismo me ocurrió a mí.

Vaya, recién comprendía por qué esa voz me había sonado tan familiar. Era Domingo. Quién podía creerlo. Por fin, reaccionando, el ave voló a posarse sobre mis hombros.

(Colchado, 2009, 24).

Se había hecho alusión líneas arriba a la participación de las aves en el imaginario andino y aquí aparece una de las especies más paradigmáticas como es la paloma. Su simbología es polisémica, pero siempre positiva y relacionada con conceptos y nociones favorables. Esa paloma es la encarnación de Domingo, el fallecido esposo de Rosa. La sola representación del marido difunto en un ave de connotación tan noble, nos permite inferir que su nueva situación no puede ser tan penosa y que tal vez haya alcanzado algún estado de paz y serenidad.

De veras, la tierra temblaba.

-Sí, que es la misma Yacumama, la tremenda serpiente Amaru, cuyas aguas se vuelven llamaradas adentro de la tierra luego asciende al cielo y en las noches puedes verla como el río blanco y en los aguacerales como el rayo.

“Otra de las amarus es la Sachamama, agregó, que saliendo de adentro de la tierra convirtiéndose en el arco iris.

Ella con la Yacumama recorren los tres mundos: el de arriba, el de aquí y el de adentro”

(Ibídem, p.102).

Estos seres descomunales cuya forma básica es la de serpiente pero que pueden mutar en río, fuego, arco iris y rayo, alcanzan medidas inverosímiles y tienen la facultad mágica de discurrir por los tres universos que propone la cosmovisión andina.

Estos colosos son tan grandes que generan un temblor en la tierra. Los animales y las fuerzas naturales son una y acto seguido se diversifican.

(...) Un enorme cóndor, brillando en la oscuridad de la noche, me hizo comprender que el mismo Gápaj, el Hacedor del mundo, Wari Wirakocha, estaba guiando mi camino. “Gracias Padre; gracias, Taita, ahora sé que es tu permisión llevarme a tu lado”

(Ibídem, p.213).

Si antes mencionamos al halcón y luego a la paloma, ahora es el turno del ave más representativa del universo andino: el cóndor, el ser volador más grande de la tierra y uno de los animales que alterna con la llama, el puma y el zorro, la identidad de emblema de nuestra cultura ancestral.

No es extraño por lo mismo que esta vez, no sea un dios menor, un emisario, un esposo fallecido, el que encarne en este ser majestuoso, sino el hacedor del mundo, el mismísimo Wari Wirakocha. Ningún otro animal podría ser una suerte de representación alada del dios supremo, excepto el cóndor.

Wayra, mi allko negro, sacada su lengua todavía en esa región silenciosa. ¡Allau!, estaría viniendo seguro mi animalito a ayudarme a cruzar las aguas blanquísimas de la Yacu Mama, que con sus ojos centelleantes de gran serpiente que recorre los tres mundos, me estaría tanteando hoy que me hallaba en el reino de los dioses.

(Ibídem, p.214).

Se reitera la capacidad de la Yacu Mama para ubicarse en los tres mundos y se menciona que por fin Rosa arribó a la tierra de los dioses, ahí espera a otro animal sobrenatural, aunque menos portentoso que la serpiente gigante, su fiel perro Wayra, en quien confía como su protector y guía.

Pero recobras el ánimo cuando ves volando en lo alto, muy alto, que apenas ve entre las nubes, un enorme cóndor. ¿Pedro Orcco? ¿O el mismo Wiracocha, acaso? Ojalá fuera uno de ellos, piensas, aunque más parecía que de aquí ya no te salvabas.  
(Ibíd., p.265).

El cóndor hace su aparición nuevamente, solo puede encarnar a un dios, puede ser este uno menor como Pedro Orcco o el todopoderoso Wiracocha, a pesar del temor, hay algo de esperanza al divisar al enorme pájaro.

(...) de repente levanto a mi cabeza y lo veo parado ahí, en la lomita de arriba, al mismo yana puma de la cueva de Ranrahirca, que con sus ojos fijos, amarillos, mirándome está sin fiereza, como contemplándome nomás. "Taita Wiracocha, dije arrodillándome, sintiendo harta emoción en mi cuerpo, con el Hilario Cochachín si es que vives, más los soldados que duermen en Káchoj, y que tú los despertarás; volveremos a atrever a los blancos, chancaremos sus huesos ñutu ñutu, y tú, padre, volverás a reinar, y harás que vivamos felices como en el tiempo de los incas".  
El yana puma, como si me hubiese estado oyendo sin creer en mis palabras, empezó a irse esa cuesta, volteando, volteando, como desconfiado; paso a paso primero, y después a la carrera.

(Colchado, 1985, 26).

Otro animal de gran nivel connotativo en el mundo andino es el puma. No sorprende que si se trata de seres voladores, el dios supremo, Wiracocha elija al cóndor y si tiene que recorrer la tierra, el escogido para representarlo sea el feroz e imponente puma; el mayor felino de los Andes, al que el personaje del cuento le habla, reconociendo al dios camuflado bajo la forma de dicho depredador.



### 3.3.2.) La naturaleza, el paisaje:

Si bien resultaría muy ingenuo sostener que todo artista depende de su entorno, es muy didáctico notar que los dos autores que estudiamos en la presente investigación, manejan una gama de mitos acerca del mundo americano y del europeo y que a pesar de las afinidades implícitas con el suyo, expresan un respeto y una admiración general que van más allá de la natural apreciación estética o ecológica.

Lo que se concluye de sus expresiones es una distinción clara entre el imaginario andino y el europeo, cimentado en términos absolutos por el entorno. Aquí ya no son los animales las referencias sino la vegetación, los accidentes geográficos, a los que dotan de animismo:

Pero cuando la convencía de irnos, repetía que de allí para su tumba, que quién le llevaría sus cositas a papá en el día de los muertos, igual a los abuelos en el panteón. Y ella conversaba hartito con los difuntos y con el ánima del nevado Yarusyacán, que le respondían quedito dentro del corazón.

(Castro, 2004, 17 – 18).

La relación con los muertos es uno de los aspectos más trascendentes y emblemáticos de lo Real Maravilloso y por lo mismo protagoniza uno de los capítulos más extensos y detallados del presente estudio, pero una de las representaciones más propias del aporte del imaginario andino y que se constituye en una de sus contribuciones más celebradas es la vida que se le confiere a los cerros, a los nevados. En casi todos los casos se les denomina apus y con ello se les reconoce no solamente movimiento, voz, conciencia y las posibilidades de ejercer una dinámica humana, sino que más allá de eso, se les considera dioses, patronos de determinadas regiones y por lo mismo responsables de mantener el ciclo vital de las cosechas, animales y hombres.

Estas deidades tutelares, como ya se ha mencionado antes, difieren del dios cristiano, infalible e inmaculado y suelen tener virtudes y defectos; cambios de humor y pasiones, las que los humanizan y acercan a la imperfección de los hombres. Aquí el ánima de Yarusyacán es quien dialoga con el personaje. El término ánima lo podemos interpretar como el “fantasma” del nevado o como aquello que le concede movimiento, vida, que lo anima, precisamente.

Asignar a los objetos o fuerzas de la naturaleza, no solo vida, sino también un aire mítico o religioso, resalta la fe de la que se nutre lo Real Maravilloso.

Se distingue también el realismo tradicional, la naturaleza de su descripción de la realidad y avala la diferencia entre el contexto andino y el europeo “A Auquimarca, hija, la montaña nevada donde moran nuestros antepasados” (Colchado, 2009, p.10).

La noción de un cementerio enclavado en una montaña no resulta imposible, pero sí poco verosímil, en realidad, más que aludir a un camposanto en términos físicos; a lo que se refiere es a la simbología espiritual que el cerro Auquimarca posee, como cuna y tumba de una raza, de una cultura. Ahí está la esencia de los ancestros, ahí está el núcleo de su identidad.

Tu lugar no es este, sino el que te señale Taita Rumi, el  
Padre o Señor de las Piedras, allá en Chavín de  
Huántar, muy cerca donde nace el río Marañón  
(Ibídem, p.32).

La voz que emite el discurso hace ver a Rosa que los mortales no son dueños de su destino, que no deben pretender asumir decisiones pues no son autónomos. Solo los dioses y en especial, Taita Rumi, puede ubicarlos en un sitio. Ella debe peregrinar a Chavín de Huántar para que este Señor de las Piedras, le indique a dónde debe dirigirse y en dónde debe permanecer.

-Fue hijo de Pedro Orcco, mamita –le dije-, del dios montaña de nuestro pueblo.

-¿Del wamani?

-Sí, del wamani.

-¿Y cómo nomás ocurrió eso, hija?

(Ibídem, p.38).

Pedro Orcco es el apu tutelar del pueblo de Rosa cuchillo y fue quien preñó a la mujer. Es una montaña que, evidentemente, tuvo que humanizarse para yacer con ella. Sucede aquí una de las transformaciones más reiteradas dentro de la cosmovisión andina y cuyas resonancias y vínculos con otras tradiciones religiosas resultan muy notorias.

(...) Vi en medio de la noche negra, iluminado por los breves fulgores de los relámpagos, a un hombre alto, fornido, con un cuero de cóndor sobre la cabeza, vestido con chamarra y pantalón de vicuña, calzando ojotas, que me hablaba con dulzura desde afuera como si me estuviera viendo.

“-Ábreme, hija. Ya sabes quién soy, ¿Verdad? Antes, arroja tu cuchillo. El acero me hace daño”.

-Y al ver su barba rubia, su cabello largo hasta los hombros, ya no dudé que quien me estaba ordenando era el taita Pedro Orcco, el dios montaña que daba protección a nuestro pueblo.

(Ibídem, p.40).

A diferencia del Zeus griego, Orcco, aún disfrazado, no pretende engañar a Rosa. Su transformación solo busca la comodidad anatómica que le permita aparearse con la mujer, no es la deidad ladina que cobra otra forma para salirse con la suya y mentir a su víctima. Rosa, honrada al ser elegida por el dios, pero también temerosa al reconocer al protector de su pueblo, cede y asume el pedido como una orden.

Mama Killa, nuestra madre luna, llorando sangre está, masqui mírala, allauchi, pena de nosotros tendrá, sus pobre hijos... Y de veras, de su ojo blanquecino,

bajaban unos como hilos de sangre, igualito como cuando lo vi a taita Huascarán esa vez en Tocanca.

(Colchado, 1985, p.24)

Estos dioses, son tan humanos, que saben sentir dolor, no están despojados de la miseria de los mortales y comparten con ellos sus sentimientos. De esta manera, un cuerpo astral como la luna, no solo es capaz de llorar, sino que llora sangre, un componente que distingue a animales y a hombres y si es capaz de esa reacción es porque está dotada de ojos, lo que confirma su dimensión humana.

El llanto de la luna, evoca en los testigos otro imposible: el llanto del nevado Huascarán. De esta conmovedora manera, se expresa un dolor portentoso, universal.

La perspectiva semipanteísta de Castro y de Colchado causa una gran solidaridad con el contexto y esta actitud de afecto y admiración se siente en la atmósfera de sus obras; más como una amalgama con lo que lo rodea, que como percepción apreciativa del paisaje. Por eso mismo, su naturaleza no admite separación u oposición entre el universo cultural que sirve de apoyo ideológico y racional y la naturaleza que lo rodea, viva, en actividad e interactuante con el hombre.

-¡Cerro Auquimarca! ¡Cerro Auquimarca dormilón!  
 -¡Yau! –respondió en seguida una voz en la cumbre entre el ruido de un parpadear de alas.  
 -¡Ves a una mujer con un allko frente a tu puerta?  
 -¡Sí, los estoy viendo cerro Rasuhilca alborotau!  
 -¿Los dejarás pasar a los dos?  
 -¡A ella sí, a su hualqui no!  
 -¡Eso mismo te iba a decir! ¡El allko espantará a tu ganado!, ¿no ves que tiene cuatro ojos?

(Colchado, 2009, p.31).

Este fragmento es muy especial puesto que nos presenta la conversación entre los cerros Auquimarca y Rasuhilca, pero a diferencia del estereotipo que nos propondría un diálogo solemne y retórico entre estos dos nevados divinos, lo que se exhibe aquí es una plática informal entre dos amigos y vecinos, pares en jerarquía y poder, que se ponen de acuerdo para ver a quién dejan transitar por sus comarcas. Se menciona además al ganado de uno de ellos, como si fueran pastores comunes y no dioses. Por la información que se consigue extraer se entiende que los territorios de ambos apus son fronterizos y el camino que debe cruzar la mujer y su perro constituye la línea divisoria de los mismos.

Como dato final, gracias a la descripción de uno de los cerros, se puede conocer un detalle perturbador del fiel Wayra, posee cuatro ojos y es capaz de atemorizar al ganado. Esa es una característica sobrenatural que motiva un cambio de escenario mental para el lector que asumía que se hallaba ante un can normal o al menos, ante la aparición fantasmal del mismo.

Al fondo de una encañada, espejeando al sol como una cinta brillante, corría el Wakay Mayu, el río del dolor. Sus aguas, como las de los ríos anteriores, tampoco se podían beber.  
-Lo que corre son lágrimas, señora, las que derraman las madres por sus hijos. En su recorrido pasa por el Tutayaq Ukhuman antes de desembocar en el Marañón. (Ibíd., p.65).

Un clásico rasgo de lo Real Maravilloso se presenta aquí, es decir, mezclar y relacionar lugares geográficamente existentes con aquellos que trascienden lo real y se ubican dentro de lo fantástico. Se menciona a un río de lágrimas (fantástico) que luego de recorrer una zona desemboca en el río Marañón (real). Este río del dolor, creado por las lágrimas de las madres hacia sus hijos ya no

es patrimonio de un mundo imposible, distante y mítico, sino que alterna y hasta sirve de precedente a uno de los ríos más célebres de la Amazonía. El concepto tal vez romántico, que expone al hombre como resultado de su naturaleza, implica que autoriza al lector no solo para aprehender su universo sino también para “sentirlo”, pacto emotivo esencial para que el lector lo asuma como posible, real y digno de la fe que exige el código de lo Real Maravilloso.

Esta inclusión de nuestros autores en el ámbito del realismo mágico, obliga pues, dentro su obra, a confrontar los dos planos que coexisten en el hombre y cuyo resultado manifiesta la visión maravillosa latinoamericana. Esos planos figuran como nociones opuestas a través de dos dualidades básicas: Bien–mal, de esencia diametralmente opuesta, y magia–razón, que simulan conformar una dicotomía similar, pero no en el código de lo Real Maravilloso, específicamente en el mundo construido por Castro y por Colchado.

Esta fusión entre las manifestaciones de la naturaleza y los accidentes geográficos, con el poblador andino, es mucho más fuerte que lo que podría significar cualquier paisaje y su influencia en los seres que forman parte de él.

Aquí se asume de manera obvia el carácter constructor de la naturaleza en la raza serrana. Como un escultor que da forma lenta e inexorablemente a su creación, el paisaje ha diseñado al hombre andino y a su cultura.

Por ello Mario Vargas Llosa, cuando desea distinguir el concepto de indio que tuvieron los teóricos del indigenismo, dice lo siguiente:

El andinismo no debe ser una cultura signada por la sangre ni el pasado histórico, sino por el paisaje de la sierra (“palpitación perenne de indignidad”) que, por sus características, su especial belleza y las duras exigencias que impuso siempre a sus moradores, ha

ejercido influencia central en el desenvolvimiento de la vida americana. (Vargas Llosa, 2008, p.90).

Luego comenta las ideas de Uriel García en el capítulo sobre los “Apus andinos” de su libro *El nuevo indio* (1930). García cita a esa época del sistema de creencias andino, en el que como se ha señalado muchas veces, habita un sentido de hermandad superior entre el hombre y su medio.

De esta manera, ya nutrido por la lectura y observación de los escritores indigenistas, Vargas Llosa arriba a algunas conclusiones decisivas para entender las variables ideológicas y religiosas del imaginario andino.

Notamos que la naturaleza no se convierte solo en el interlocutor inevitable que circunda y brinda apoyo y sustento a los seres humanos; su papel es más importante puesto que es capaz de aconsejar, proteger y purificar espiritualmente. Es decir, toma la actitud y el poder de una deidad o por lo menos, de un ente superior al hombre: “El ayahuasca me dice la hierba, el material con que les debo curar a los enfermos...” (Castro, 1999, p.66).

El poder curativo de la ayahuasca trasciende sus propiedades medicinales y posee elementos de la espiritualidad y la magia que le permiten “decir” no solo con su eficiencia sanadora, sino con su propia energía superior.

“Hágame caso, entonces: si oye ese silbido de cristiano en medio de la lluvia, no voltée. Porque allí donde quedó destrozado Magátiro, dicen que creció una orquídea negra que hiede feo con el aguacero.  
Y dízque cuando la cortan, silba y que si usted escucha ese chiflido, termina por volverse loco”.

(Castro, 1997, 88).

La posibilidad de una flor nacida de un asesinato y con las capacidades de emitir sonidos malignos y enloquecedores, coloca a un ser de connotaciones tan

positivas como una orquídea, desempeñando un papel deliberadamente opuesto al que la visión occidental le da. Para hacer más sólida esta percepción antinómica, esta orquídea exhala un olor fétido.

Asustada me incorporé y comprobé que de veras la  
peña me estaba hablando. Era enorme, de lomo blanco,  
más grande que una casa.  
-Taita Rumi –dije indentiicándolo por fin-.  
Padre, señor de las piedras, ¿cómo nomás pues he  
vuelto a llegar aquí?  
(Colchado, 2009, 184).

El tópico de las transformaciones, que es materia de un capítulo en esta investigación, cede ante la comprobación que más que un cambio de forma, lo que Taita Rumi hace, es usar a una peña como intermediaria para comunicar su mensaje. No en vano es el Señor de las Piedras, por lo que su poder es ejercido preferentemente en esos vestigios pétreos. No hay duda que esa representación, facilita en Rosa el reconocimiento de su identidad, quién sino Taita Rumi se comunicaría a través de una enorme roca.

Al igual que en el párrafo anterior, cada dios escoge la forma en la que se va a presentar a los mortales. Tal vez son invisibles, tal vez su apariencia sea incomprensible para el poblador andino, por lo que escoge a seres y objetos de su entorno, los que son familiares a los hombres y de algún modo, los eligen de acuerdo al poder divino que poseen, como en el caso anterior de Taita Rumi.

Los animales presiden aquí el ritual, ya no las piedras que solo son objetos representativos, aquí el cóndor, el puma y la culebra son invocados como dioses o como encarnación de los mismos.

La descripción llevada a cabo en el párrafo citado es muy ilustrativa y agrega un ingrediente decisivo, humanizador. Los elementos de la naturaleza no solo están



marcados por el animismo, sino que, además, esta energía se expresa a través de oposiciones, celos, disputas, absolutamente mundanas. De esta forma, el carácter humano de las montañas no necesita una mayor explicación didáctica. Por ello, hay que cumplir con cada una de las divinidades, para evitar represalias.

Seguidamente, me llevó a conocer a los jirkas. Allí estaban los dioses, haciéndose los peleadores algunos; otros, apartados, sólo conversaban acariciando algún zorro, venado o vizcacha.

-Ese de ahí, el más corpulento que quiere tumbarlo al otro, es el Rasuhuilca. Su contendor es el Jarhuarasu, quien lleva envuelta alrededor de su cintura una honda de oro. El que mira sonriendo, con los brazos cruzados, es el Apu Salkantay. Y ese alto, medio canoso, que está a su lado, el Huascarán.

(Ibídem, p.42).

Describir a los dioses montaña con rasgos humanos como la matonería, el sarcasmo y la rivalidad, no hace sino corroborar lo señalado previamente. Al igual que en el mundo de los humanos, todos los temperamentos y caracteres están expuestos en este universo de dioses.

De un de repente, el Jarhuarasu cayó al suelo tumbado malamente por el Rasuhuilca entre un coro de carcajadas.

Avergonzado se levantó aquel forzando una sonrisa.

-A ver conmigo, a ver conmigo –retó el Apu Salkantay yéndose a pulsear con el Rasuhuilca.

(Ibídem, p.42)

Los rituales viriles de fuerza y competencia que poseen raíces ancestrales y que se apoyan en la típica visión patriarcal, no son diferentes para estas

deidades que se retan, compiten y fanfarronean de su poder, cual adolescentes inmaduros y exhibicionistas.

Los que conversaban a un lado eran dizque cerros menores y había entre ellos también mujeres, como la Picota y la Emicha, de Ayacucho, de quienes en sus lugares decían que eran cerros chúcaros; pero allí se las veía tranquilas, vistiendo polleras de colores y pañolones.

(Ibídem, p.42).

Si había que aludir al patriarcado, en este pasaje se plantea con mayor nitidez el espacio secundario que ocupa lo femenino, aunque tenga el rango sagrado, puesto que Picota y Emicha, son diosas, pero son “menores” y no de edad, sino que se refiere a jerarquía, a poder. Proviene de Ayacucho, donde irradiaban imagen recia, pero esta se diluía ante los dioses mayores, por lo que ellas permanecían tranquilas, relegadas a un plano subalterno, incapaces de retar a los grandes dioses.

La sombra del cerro Pedro Orcco, tu padre, parecía alargarse hacia ti, como dándote la bienvenida. Taita, le hablaste en tu mente, ¿me ayudarás? En febrero, cuando su cabeza estaba metida entre las nubes, decían que hablaba con el dios Wari Wirakocha. Háblale al Gran Gápaj también, agregaste, para que me ilumine.

(Ibídem, p.85).

El hijo del dios Pedro Orcco pide a su padre ayuda, se siente con derecho, no como simple hombre que suplica a la divinidad, sino como vástago auténtico y asume que en la época de la neblina su progenitor divino conversaba con sus pares. Ahora solicita que vuelva a hablar con los otros dioses para que le brinden su apoyo también.

La naturaleza actúa como un personaje más, presencia dominante, interactuante y que preside todos los actos de la comunidad. No se conforma con una función estrictamente contextual y panorámica.

El tipo de narrador elegido por las respectivas estrategias de Castro y de Colchado, suele mimetizarse con los sujetos indígenas y participa completamente de su visión animista, panteísta. No es necesario ampliar la explicación para dejar sentada la total naturalidad que expone el narrador (asimilado) en sus creencias. Ni siquiera necesitamos de las palabras “sistema de creencias”; porque esta fe no está vinculada en torno a una religión impuesta y dogmática, sino que actúa en un plano más profundo de la conciencia, el que se manifiesta en actitudes espontáneas y totalmente interiorizadas.

La pregunta que podría surgir es ¿de qué manera el hombre puede integrarse a los demás seres vivos y las fuerzas naturales? Podríamos mencionar una comunión espiritual entre los humanos y su entorno, pero esta relación ingresaría al terreno de lo evanescente y en ocasiones al de la mera retórica pintoresca y de souvenir.

-Es sangre –dijo el Uchcu-; taita Wiracocha está llorando. Venganza nos pide, y fe, harta fe para no acobardarnos ante las derrotas que pudieran venir; al final nos dará la gran victoria. Su fuerza también nos dará; ¿no oyeron anteanoche su voz colérica en el trueno? Rabiando estaba, escupiendo candela entre las nubes...

(Colchado, 1985, 14).

Una vez más, seres superiores y dioses que lloran sangre, se constituyen en una imagen arquetipo de lo Real Maravilloso en el mundo andino, pero aquí

quien llora no es una deidad más, es nada menos que la máxima divinidad, Wiracocha. Sin embargo, no es un llanto de dolor o de tristeza, es un llanto de ira. Un llanto que exige venganza y que se acompaña del trueno para ratificar su propósito violento.

El solo hecho de expresar que los seres vivos y el paisaje poseen un idioma propio, gracias al cual se interrelacionan con el hombre, revela un nivel de sofisticación tal de las presencias sobrenaturales, que nos ubican frente a un universo totalmente mágico. Ninguno de los ambientes creados por García Márquez, Rulfo, o Carpentier alcanzan esa cualidad total de maravilla. Ni siquiera la legendaria Macondo en el momento más fabuloso de su singularidad logra dialogar con el hombre. Menos todavía es capaz de descomponerse y de forjar infinitos lenguajes, cada uno de ellos autónomo y diferenciado, de acuerdo a su propia estructura. Lo Real Maravilloso tiene aquí una de sus manifestaciones más representativas.

“Una cultura con una visión mítica, real maravillosa, percibe una armonía sonora y musical en el universo entero. Todos los seres (y no solo las consabidas aves, también las piedras, los ríos, las plantas, etc.) poseen voz, emiten un canto en consonancia con el concierto entero de la naturaleza.” (González, 1995, 51).

Naturalmente, todos los aspectos que rodean al hombre poseen autonomía, “tienen vida”. A diferencia de los entornos que sirven de marco a los textos de ficción no inscritos en lo Real Maravilloso. Aquí cada objeto o ser vivo forma parte de las acciones. Este rasgo además, es uno de los componentes esenciales de la visión mágica. El paisaje entonces es fundamental dentro de este código:

Preferentemente descriptivo, extraño, agreste, en donde lo misterioso oculta el verdadero diseño de la trama. En donde lo extraño sorprende y deslumbra o abre o intensifica el interés. Lo remoto hace que la historia se asiente y el “juego narrativo” tenga allí su punto de partida, desde donde se generará la atmósfera, la ambientación de los protagonistas, la personalidad de los acontecimientos. (Bravo, 1978, 36).

### 3.4) Realidad e imaginario popular:

“-Hay Dio! –gritó espantada, ya de pie en un solo impulso.

-¡Muchacha!... ¿Qué te hice? ¿Qué te pasa?

Temblaba. Había pánico en sus ojos. Entonces supe que mi cuento estaba bueno y que Afanasiev no había servido de mucho en tantos años. Que una mano fría congiéndome, chico, que quién iba a pensar que era la tuya, que para qué inventas esas cosas.”

(Castro, 1997, 29).

La ironía que plantea el narrador acerca de un personaje educado en una sociedad marxista como la cubana, pero aún dependiente de las creencias mágicas que evocan espectros o aparecidos, es una divertida forma de encubrir con humor, aquella sustancia real maravillosa que brota al menor estímulo y que manifiesta de manera natural aquello que da forma a nuestra propuesta.

En cuatro centurias de evangelización, sea esta expresada en cánticos o en torturas, el balance ha sido contradictorio. No solo el hombre andino y el latinoamericano en general, no ha logrado interiorizar completamente la fe cristiana sino que esta imposición ha causado un mestizaje y un apego al sistema de conocimiento mítico que aún está vigente “Entonces tuviste que marchar delante de ellos, rezándole muy bajo al illa –el torillito de piedra que a manera de

medalla lo llevabas olcao en el cuello-, pidiéndole que te ayudara en caso de haber problemas” (Colchado, 2009, 19).

No resultó muy útil por cierto, la educación cristiana y occidental si es que el sistema de creencias gira en torno a rituales tan básicos como los que involucran la ingesta de órganos de animales muertos y el temor por la ineludible venganza de un animal gigantesco y sobrenatural, que es capaz de trasponer la muerte y ajustar cuentas con su victimario humano.

“Vega le extendió algo sanguinolento, de forma alargada, al joven.

-Es su corazón todavía vivito... Trágate, hom... Este es el fin de tus temores. Desde ahora la shusupe correrá de tu presencia y te dejará pasar sin molestarte- le extendió el corazón (...) –Eso es mi amigo. Eso es...te acordarás de este viejo para siempre, cada vez que la veas a la shushupe huir de tu presencia. Sácate la camisa y déjala por ahí cerquita nomás, pa’ que su pareja se revuelque un rato. Si no, puede perseguirnos buscando venganza”

(Castro, 1999, 55 – 56).

Otro suceso que complementa el ejemplo anterior es el siguiente, en el que se atribuye a la grasa humana algún hechizo maligno, sobre todo al ser ingerida por un semejante. Es revelador el tono sentencioso y apocalíptico, reforzado por los signos de admiración y por el uso de la palabra cristiano. Si bien dicho término se utiliza comúnmente como sinónimo de humano, no deja de ser muy convincente la deliberada estrategia del autor para insertarlo en dicho contexto “Nos hace comer manteca de cristiano, porque ya no seremos los mismos después de haber comido lo de otro semejante. ¡Sabido es! Nos volveremos malos, el uno contra el otro” (Castro, Pishtaco de Tierra de pishtacos, 61)

Aunque no se revela la identidad del mal con nombre propio, no es difícil el poder asociarla con algún ser análogo a la figura que tradicionalmente en el occidente cristiano se asocia con el demonio. La representación trasciende al simple mortal y no solo ejerce su poder por sí mismo, sino que es capaz de enviar emisarios para que ejecuten su labor malsana.

“Es espectro, ser humano no es. Más difícil de derrotar son esos gramputas que nos manda el Mal. Y más trabajo, más peligroso todo lo que tenemos que hacer. Velo ahí como se recoge pa’l monte, ni siquiera separa las ramas ni abre trocha, porque pa’ él no hay trochas que valgan. Espectro, espectro, espectro del mal vas a parecer...”

(Castro, 1999, 70).

La idea popular de la naturaleza como sanadora, casi mágica, de cualquier problema de salud o herida extrema se presenta aquí de manera definitiva. No solo se trata de una curación compleja de los dedos heridos del personaje, sino de la reaparición de los mismos, suceso que desborda la posibilidad realista e ingresa en lo imposible. Además, representa una magnificación de las tendencias naturistas tan en boga en nuestros días.

Sus dedos estaban mochados como trozados con machete, aún sangrantes.

-¿Qué pasó?

-Se me desgastaron tratando de subir a Auquimarca.

-Te volverán a crecer –dijo Wayra incorporándose-, si los frotas con “años”, esa plantita de fruto medio colorado que crece en las quebradas. (Colchado, 2009, 15).

En todas las culturas del mundo se describen entidades persecutorias e inmateriales que proceden de ultratumba. Nos ubicamos ante la presencia de una de ellas. Lo llamativo es que la perseguida y la perseguidora poseen

características femeninas y que es el perro el que exhibe la capacidad de percibir la presencia acechante.

En eso iba ocupada mi mente, cuando de pronto Wayra me volvió a la realidad.  
 -Mira atrás –me dijo-. Un alma chúcara nos viene siguiendo.  
 Escondámonos antes de que nos dé alcance.  
 Cierto, al volverme vi que avanzaba a nuestro tras un ánima con figura de mujer, apurada apurada, como olfateándonos.  
 (Ibídem, p.25).

La idea de la resurrección se presenta como una posibilidad concreta y se halla asociada a la lucha contra las almas malvadas encarnadas en animales, más precisamente en gatos. Lo extraño aquí es que dicho felino es protegido de un dios y aún así representa lo negativo: El hombre debe librarse de él para no ser atormentado en su existencia terrena, ahora que retornará a ella.

Más arribita, en esta misma banda, se hallaba agachado un hombre, con el sombrero que ocultaba su cara, afanado en hacer chisguetear la sangre de un gato, recién pishtado, a las aguas del río. Ni cuenta se daba que nosotros más abajito lo observábamos.  
 -¿Ya para qué hará eso?, ¿Sabe?  
 -Para que en sus andanzas por la tierra, ahora que está volviendo a la vida, las almas malas no le hagan daño.  
 Ese gato es de Taita Rumi. (Ibídem, p.64).

La sola idea de un difunto capaz de razonar luego de su fallecimiento es ya un clásico dentro de lo Real Maravilloso y no reviste mayor novedad, sin embargo, que ese cadáver quede desmembrado y que desee su reconstitución a pesar de que ello no tenga ninguna utilidad práctica expresa un anhelo digno de un vivo, no de un muerto.



Finalmente, la comunicación a través del sueño, es otro conocido recurso de esta representación sobrenatural.

Un espíritu malo, en forma de remolino, me tumbó al abismo... y para más peor, al caer, mi cabeza chocó con una roca saliente y se desprendió de mi cuerpo, cayendo al río. Mucho tiempo pasé lamentándome en las orillas, viendo mi cuerpo decapitado y sin saber cómo recuperar mi cabeza de las aguas.

Hasta que a un viajero que se quedó a dormir en una cueva por ahí cerca, apareciéndome en su sueño, le supliqué que recogiera mi cabeza del fondo del río, que con eso me salvaría. “Yo no puedo, le dije, porque soy espíritu, en cambio, un humano, sí podría” (Ibídem, p.79 – 80).

La desaparición de personas y animales es un suceso tan común en los relatos fantásticos de todas las tradiciones culturales, que se podría plantear que no representa por lo mismo un elemento constitutivo de nuestro enfoque; sin embargo a ello hay que sumarle la posibilidad en la que el narrador cree, es decir, la reencarnación. De este modo, dos prodigios expuestos muchísimas veces en inúmeros relatos populares, se potencian mutuamente al aparecer superpuestos.

Ahí nomás dio un estirón el hombre y se quedó rígido. Y, poco a poco, su cuerpo empezó a transparentarse y a disolverse, como en vibraciones de aire caliente, hasta terminar desapareciendo.

Igual ocurriría seguramente con el caballo, pues cuando me di cuenta ya no había ni rastro de él.

Pensando en que tal vez volvería a nacer en forma de zorro, de lobo, carnero o cualquier otro animal, reinicié mi viaje. (Ibídem, p.80).

La fusión de creencias se expresa aquí de manera nítida en este conmovedor pasaje, (en el que estos niños fallecidos no tuvieron la oportunidad, en vida, de lactar) puesto que los Calapachos son denominados ángeles, lo que

puede significar solamente un giro retórico para describirlos conmovedoramente o para ratificar su condición de seres celestiales, más aún cuando se mencionan sus alas y plumas.

Calapachos, con sus alitas desgastadas, ya casi sin plumas, esos angelitos que gateaban por las orillas llenas de pedrerío, mamaban los chungos, esas piedras redondeadas, como si fueran senos de mujer.  
-Esos son los que no llegaron a mamar el pecho de sus madres –me indicó Wayra. (Ibídem, p.104).

Ante una multitud de apariciones y espectros que deambulan por todos lados, nada sorprendería observar alguno más, pero sí la fragmentación de los mismos. Este descuartizamiento post mortem llama poderosamente la atención porque se trata de la parte más importante de la anatomía humana y también por el aire condenatorio que se desprende de la descripción, en la que se sugiere una equiparidad entre una bruja y una mujer infiel; castigadas ambas, se entiende, a vagar eternamente y en pedazos por su naturaleza maligna. La sanción incluye además una sed tormentosa y angustiante.

Pasó encima de nosotros una cabeza voladora, una waqwa. En los pueblos, esa cabeza perteneciente a una bruja o a una mujer adúltera, cruza los campos en el silencio de las noches, haciendo resplandecer bajo la luna su alborotado cabello, dirigiéndose a los cementerios o hacia las quebradas en busca de agua para calmar la sed que la atormenta. (Ibídem, p.117).

En muchas culturas se presenta como tabú al incesto y si bien, hay diferentes niveles, siendo los más graves el de madre-hijo y el de padre-hija, que han motivado célebres obras literarias y ejes teóricos del psicoanálisis, aquí se nos menciona al incesto entre hermanos. La degradación en ratones, expresa por sí sola, la percepción negativa que tal suceso conlleva.

Cuando ya nos repusimos y nos disponíamos a seguir adelante, unos ratones ya también, saliendo no sé de dónde, empezaron a cruzarse por nuestro lado haciéndonos saltar sobre unas piedras.

-Son hutchkas –dijo Wayra observándolas bien-, espíritus de los que conviven entre hermanos. (Ibídem, p.117).

Prosiguiendo con el tema del incesto, se hace la distinción ya mencionada para el amancebamiento entre hermanos, pero curiosamente se agrupa en un mismo conjunto variedades tan moralmente disímiles como el incesto entre padres e hijos y el de compadres. De lo que se infiere que son equivalentes.

También habían jarjachas por estos lugares. Dando mordiscos a sus cuerpos carnosos y llagados, corrían alocadas, gritando como pavos, ¡Jall! ¡Jall! ¡Jall!... Esos animales eran, según ya sabía, los espíritus de los padres que convivieron con sus hijos, de los abuelos con sus nietos, tíos con sobrinos y hasta los que fueron compadres. (Ibídem, p.118).

El asesinato es tradicionalmente condenado por razones muy obvias, pero ello se magnifica cuando va acompañado de la antropofagia, esta práctica, entendida desde la perspectiva occidental como un ultraje bárbaro, encuentra en el imaginario andino, idéntica valoración. “-Esos que hemos visto son los nákaq o degolladores –me dijo Wayra-, son brujos y brujas que se alimentaban con carne o grasa humana” (Ibídem, p.119).

Desde la mitología grecorromana los seres mixtos entre humanos y animales, han poblado las mentes de los hombres y nuestras creencias no están al margen de ello. Aquí se nos presenta a monstruos mitad hombre, mitad perro, que no solo exhiben su fisonomía sobrenatural sino

que además poseen atributos extraordinarios, como es el caso de propiciar la precipitación de lluvias.

Dos eran los ollkaiwas. Recién los conocía. Cierto, así como decían eran: mitad perro, de su cintura para arriba y mitad gente de su cintura para abajo.  
-Estos son los que hacen llover por las regiones donde habitan –dijo Wayra-, pues cada vez que miran el cielo con sus ojos lacrimosos se desatan lluvias torrenciales. (Ibídem, p.123).

Se puede percibir claramente en el párrafo a continuación, la censura a la glotonería, lo que la emparenta con la tradición judeocristiana, en la que llega al nivel de ser un pecado capital.

Por otro lado, los sujetos que cargan las rocas sin cesar y que al parecer son infinitas, nos remiten de una u otra forma a imágenes cercanas a la de Sísifo.

-¿Y esa montaña, Wayra?  
-En esa montaña se hallan rodando, lastimándose sobre las piedras, las qoljolas, las vísceras de los glotones que se desplazan solas como cuerpos vivos (...) Otros penantes son aquellos que cargan pesadas rocas a la espalda trepando hacia la cumbre. Rocas que nunca acaban de acarrear (Ibídem, p.132).

A diferencia del universo cristiano, aquí alternan en igualdad de condiciones y comparten el espacio divinidades consideradas positivas como el Tannccaray, dios de las sepulturas y una variedad de divinidades negativas o demonios como el Huanay ccahuari, el Camacari, el Puñuy, el Piñacuy o el Sonco nanay, seres perjudiciales y peligrosos.

Algo lejos se paseaba la fiera llamada huanay ccahuari que con su mirada petrifica a los vivos, como lo hizo dizque antiguamente con dos de los hermanos Ayar. También se hallaba el sacha runa, hombre de las selvas, que ataca en los sitios solitarios y devora a los hombres. El camacari, demonio que produce la locura, estaba rígido sentado sobre

la rama de uno de los árboles.  
 Merodeaba, asimismo, el puñuy, demonio del sueño, a quien en la tierra se le invoca cuando no se puede dormir o para pedirle que no nos muramos durmiendo. El piñacuy o demonio de la ira también por allí se paseaba. El dolor o sonco nanay, parado nos observaba con lánguida mirada. El dios de las sepulturas o tanccaray, que reunía a las almas cuando se les hacía celebraciones, hablaba con otros espíritus que se hallaban de espaldas a nosotros. (Ibídem, p.162).

La noción de un dios eterno y representado por la imagen emblemática del lanzón es muy interesante, sobre todo si es necesario develar su identidad. Esta deidad es el eje en torno al cual giran los tres mundos de la cosmovisión andina. “-¿Quién es de veras El Lanzón?, ¿sabes? -El mismo Wari Wirakocha. En él se unen el presente, el pasado y el futuro. Las tres pachas del Universo...” (Ibídem, p.164).

Nos resulta familiar dentro del imaginario occidental la noción de un alma buena que se dirige hacia dios, como lógica consecuencia de su bondad y que además, traspone un río blanco, color asociado desde siempre a lo positivo, a lo inmaculado. A ello se suma la idea de un puente, construcción que es en sí un enlace que comunica un espacio llano y neutro con uno trascendente y superior, de estirpe sagrada: “El alma buena que se va al encuentro del dios Wari Wirakocha, primero cruzará el río blanco. De ahí seguirá por el camino de venado, en cuyo término se halla la Chacana o el gran puente sobre el mundo. Allí está Dios” (Ibídem, p.212).

Este pasaje es uno de los más importantes dentro de la trama de la novela de Colchado y a la vez uno de los sucesos más frecuentes dentro de lo Real

Maravilloso: la revelación de la identidad auténtica de los personajes, unido a la transformación, que garantiza que ese descubrimiento no solo es una percepción subjetiva de algún espectador sino un fenómeno tangible, experimentable. La idea es más vigorosa si consideramos que Rosa muta en Cavillaca, una diosa. Asciende de humana a divinidad; una deidad que, sin embargo, desconoce la razón de su evolución y los hechos que acontecieron antes de esta metamorfosis. “Reconócete, ¿no eres acaso Cavillaca, la bellísima diosa que un tiempo vivió en la tierra en la época de los incas? -Sí, sí, ya lo recuerdo; pero Wayra, después yo habité los cielos, ¿por qué entonces volví a la tierra? ¿Qué ocurrió?” (Ibídem, p.232).

La siguiente descripción aparenta ser un anacronismo puesto que se habla de un Inca, gobernante del antiguo Perú que naturalmente, ya no existe y se le atribuye el nombre de Tomás Nolasco, identidad hispana y no comprobable; del mismo modo aparece dicho supuesto mandatario como subalterno de Atusparia, un personaje real del siglo XX. El otro aspecto llamativo es la descripción retórica en la que se establece una posible analogía entre una voz humana y una figurativa voz emitida por una peña. “-¿Este no es el inca cautivo? La voz sonó ahí al lado gruesa y dura como si hablara la peña. -Sí, él mismo es; yo lo conozco. Se llama Tomás Nolasco y estuvo entre la gente que mandaba Atusparia” (Colchado, 1985, 11).

Si bien, lo retórico reaparece a través de la mención de los nombres del mesías cristiano y de su madre, ello va aparejado al nombre simbólico de la mujer: Santosa, los que contrastan con la aparición del demonio, que además

secuestra a la fémina. Para que no se permita la duda, un testigo asegura de manera categórica la certeza de este evento sobrenatural. “¡Jesús, María!, ¿acaso se han olvidado que a su mujer, la Santosa, se la llevó el demonio?” (...) Yo vi con mis propios ojos cómo el demonio cargó con doña Santosa esa noche” (Ibídem, p.30).

Se invoca nuevamente a una figura religiosa para expresar temor o asombro y ello va de la mano con el célebre relato del pacto con el diablo, tan caro a la tradición judeocristiana. “Quizá seré la única persona al que no atacan. “Dizque solito anda esa criatura entre los chúcaros, ¡Por María Santísima, como la Shantu, su madre, tendrá pacto con el demonio!” (Ibídem, p.32).

La posibilidad de tener una lesión física o una enfermedad causada por algún maleficio, es una creencia muy arraigada en nuestro continente y por ello existen curanderos o chamanes que pueden no solamente verificar la fuente de dichos males sino también ponerle remedio a los mismos.

Desde Cutamayo ha venido Nazario Chuqui, natural de Parobamba Chico, a que mi padre lo cure de su brazo. Llegando nomás le ha dicho, Quién sabe me habrán hecho mal daño, don Joshé; me duele como baldado, me lo viéaste mi suerte. Entonces mi padre, después de pedirle prestado su pañuelo y tenderlo sobre la mesa, está que baraja los naipes haciéndose el pensativo. (Ibídem, p.37).

Al confirmar a la víctima del maleficio, su condición de afectado por estas fuerzas, se le recomienda también someterse a la cura y para ello es necesario invocar a una suerte de espíritu, el Caballero Álvarez, al mismo tiempo que le avisa que el objeto que genera la energía negativa está enterrado en casa del

perjudicado. “Ahora éste se levanta como sofocado sacándose la camisa. Tenemos, hijo, le dice al Nazario, que llamar al Caballero Álvarez urgentemente; tú estás brujado; detrás de tu casa, en Cutamayo, está enterrada la cochinada” (Ibídem, p.37).

Es muy frecuente escuchar acerca de la creencia que dios puede visitar a los mortales cobrando cualquier forma para ocultar su identidad pero sobre todo, para probar la bondad o solidaridad de los hombres. En este fragmento, se describe el egoísmo y la insensibilidad para con dios, que bajo la forma de un anciano, necesitaba comida y alojamiento y ellos le fueron negados. El castigo fue devastador, tanto así que se le comparó con el fin del mundo.

-Será el fin del mundo- dijimos.  
 Pero no para este pueblo –dijo el anciano peregrino-;  
 para el otro, para el que está al frente, aunque la  
 maldición puede tocarlos.  
 Y de veras, al siguiente día nomás ocurrió la desgracia,  
 luego que al anciano le negaran hospicio y hasta un  
 plato de comida.  
 -¿Ya ves? -díjque le reveló la Virgen a Sebastián  
 Quimichi, uno de los nuestros- ¿Ya ves? No se  
 condolieron, a pesar de vivir en la abundancia; ahora  
 están pagando sus culpas, lejos de toda salvación;  
 porque ese anciano, hijo, fue Dios...

(Ibídem, p.54).

En diversas tradiciones alrededor del mundo, la creencia en que los muertos no son conscientes de inmediato de su naturaleza de fallecidos, es muy extendida y en este pasaje se relata el instante preciso en que al ser confrontados con un antiguo vecino, vivo aún, descubren su nuevo estado. En esta nueva forma de existencia, por alguna razón, ellos son impuros, por los que ninguna deidad los considera dignos de ser recibidos.

Alentados bajamos, como si nuestro cuerpo ya no nos  
 estorbara.



Por cruzar una quebradita cuando estábamos; vimos al otro lado a un Cristiano, queriendo hacer lo mismo.

-Sebastián Quimichi!- nos alegramos reconociéndolo.

Un susto se pegó el hombre viéndonos.

-¿No nos reconoces? – le dijo gangoseando uno de nosotros- Somos de tu pueblo, Sebastián, a rogar a la Virgen estamos yendo... Pero Sebastián Quimichi, que había dado un salto atrás, rezaba arrodillado, dobladas sus manos:

Madre mía,  
magnífica en grandeza,  
de las almas impuras  
líbranos...

Nos dio cólera. Ese rezo lo conocíamos; sólo en los responsos se pronunciaba.

-¡Pero si te conocemos, Sebastián; somos de tu pueblo! Como si no nos oyera, seguía arrodillado, haciendo cruces en el aire. Alguien empuñó tierra y, ¡sha!!!, le arrojó al Sebastián. Fue ahí que nos dimos cuenta: no había sido pisábamos el suelo, en el aire nomás estábamos; ni éramos como el Sebastián siquiera: su cuerpo no se transparentaba como el nuestro. Sombras nomás había sido éramos. Almas impuras seguro; tendríamos que seguir vagando todavía. Ni Dios ni la Virgen podrían recibirnos.

(Ibídem, p.56).

En la ya referida leyenda del pacto con el diablo, se propone el consabido trueque de años de vida a cambio de la entrega del alma. Como es lógico, pasado el plazo previamente acordado, el mortal se arrepiente de tal trato y desea ampliar su permanencia en la tierra, a lo que el demonio, naturalmente no accede.

Ahí fue que se agitaron las hojas y estalló una carcajada, que hizo caer los choclos que estaban recién macollando. Una enorme lengua de fuego del tamaño de una planta de maíz, habló botando llamaradas, haciéndolo chasnar las hojas:

-¿Ya estás bien Antolín?- se burló la voz y otra vez feo se carcajeó (...)

Te he llamado –le dijo- para prolongar el pacto. Pasado mañana se cumplen los diez años de plazo que me diste. Aún estoy joven y no quiero irme.

-¡Ajá! –la voz cambió de tono, poniéndose medio seria- Eso debiste haberlo pensado bien cuando firmamos el contrato...

(Ibídem, p.60).

El diablo, ladino, sin duda, acepta la prórroga del contrato con la condición de llevarse otra alma. Solo así podrá complacer el pedido del mortal arrepentido y asustado.

-Solo te puedo conceder una cosa –dijo- la voz fría, metálica, que ahora salía de una sombra de pie entre los maizales.

-¿Qué...? ¿Cuál...?

-Mata a un hombre cualquiera sin darle tiempo al arrepentimiento, en un lugar donde pueda llevarme su alma.

(Ibídem, p.60).

La visión panteísta es común a muchas civilizaciones, las fuerzas de la naturaleza son humanizadas y se les atribuye incluso, género, pudiendo ser bienhechoras o todo lo contrario. Un detalle a tomar en cuenta es que este río que se transforma en hombre, secuestra a las muchachas, lo cual podría ser una manera fantástica de simbolizar los riesgos a los que se ve expuesta la mujer

Arropándote con la frazada te has de dormir, me dijo, sino el espíritu del río te va a cargar vas a ver o si no yo misma, maneándote, te voy a entregar si me desobedeces... De aquella vez hasta ahora varias lunas ya han pasado, y ella creyendo estará seguro que le tengo miedo al espíritu del río (...) sólo cuando carga he oído decir a mis taitas que el río se vuelve hombre y se lleva a las muchachas. (Ibídem, p.70).

Los muertos que retornan no necesitan de mayor presentación o explicación, están inmersos en las creencias populares latinoamericanas, pero este espectro posee un peso físico mayor al que tenía en vida e incluso mayor al de cualquier hombre, a ello se suma su tosca forma de hacer cosquillas, acción

siempre relacionada con la cercanía afectiva y que propicia la alegría. En este caso, el hecho se percibe como macabro y hasta cruel.

A veces, hijo, clarito cuando estoy mirando, lo veo que entra empujando la puerta, haciéndolo sonar, ¡reech!, y después siento que me machuca con ese peso que parece que todo el aire de la tierra lo estuviera a uno aplastando, hasta dejarme después con el cuerpo tembloroso, llena de espanto. A veces se le ocurre cosquillearme. Feo cosquillan, hijo, los muertos, hacen doler y nos dejan con el cuerpo todo verdeado. (Ibídem, p.77).

Las historias en las que se mencionan brebajes o pócimas mágicas que atraen a la persona amada, son tan populares, que nos eximen de mayores descripciones. A continuación observamos una anécdota más al respecto y ella es matizada por el humor, puesto que el beneficiario exageró la cantidad de la poción, por lo que no solo la amada lo va a querer, sino también sus padres.

Como dice el verso, ahora que estás fregada y ya nada puedes hacer, te confiaré, mujer, un secreto: esa vez, faltando poco para que se vayan a Huaylas, cuando te encontré afanada sacando leche de tu vaca, sin que te dieras cuenta nomás, lo eché a tu balde el polvito de tuktupillín; y ahora sí lo creo al Marcial que me dijo riendo, ¿A toda la leche lo has echao? Ya los fregastes a todos, zonzos; era solo a su taza de ella. Bueno, qué se va a hacer, ahora hasta sus viejos te van a querer... (Ibídem, p.98).

### **3.5) Los instrumentos musicales, la música y la danza**

Sin embargo, esta comunión de elementos reales y ficticiales, a pesar de lo citado anteriormente, no se encuentra en conflicto y coexisten ambos niveles de manera armoniosa dentro de un ámbito que los acoge y que, a su vez, acepta el origen de cada uno, representados en la cultura occidental y en

la andina, respectivamente. Esta singularidad es evidente al delinear los instrumentos musicales derivados de los europeos u orientales:

-Sí, tía, véngase –me respondió la misma muchacha-. Nosotros nos estamos yendo a la chacra de los aukis a cosechar kusais, esas papas grandes, amarillosas. Vamos a hacer pachamanca celebrando el nacimiento de las criitas de la venada shilpi rinri. Véngase, tráigalos a mis tíos. Nuevamente agradeciéndole a la muchacha, empecé a alejarme, en tanto ellos volvían al baile, moviéndose al compás de tinyas, quenás y zampoñas. (Colchado, 2009, p.37).

Por supuesto que podría sostenerse que el vigoroso narrador está apelando a las figuras literarias para afirmar el discurso o la historia. Pero es en esa multiplicidad de perspectivas posibles que radica la mezcla de la que tratamos en este apartado.

A propósito, vale la pena meditar acerca de la importancia que desde siempre han tenido las expresiones musicales y danzantes en la cultura andina. Estas son un producto implícito del alma humana y pertenecen al mismo linaje que ostentan el paisaje, las flores, la tierra. Con la misma simplicidad con la que una planta nace, florece, muere y luego nutre la tierra que le dio la existencia; el canto, la poesía y la danza, emergen del espíritu del hombre andino, son la voz del pueblo.

La invasión española se produjo cuando el canto y la danza eran la expresión universal y necesaria del pueblo indio. El canto, la poesía y la danza estaban a la edad en que son partes comunes de la expresión más profunda del hombre y en que eran, tanto voz del hombre como del paisaje en que el hombre vive. Así como la flor nace de la planta que se alimenta directamente de la tierra y es flor que embellece el suelo donde ha nacido, siendo al mismo tiempo jugo y esencia de esa misma tierra, el canto indio de entonces

era flor de la tierra, flor del paisaje porque era voz del pueblo, cuya alma y cuyos sentidos todavía se alimentaban directamente de la tierra. (Arguedas, 1942a, 18 – 19).

La cita es muy ilustrativa porque aparte de informar acerca de los rituales clásicos de los pueblos andinos, inicia la reflexión utilizando el tiempo pasado y después, a la mitad del párrafo, gira hacia el presente para otorgar una explicación, y es con el viraje a un tiempo simultáneo, que el autor, presentiza su comentario.

Se ratifica también aquella visión del mundo, por la que todas las manifestaciones naturales del ser humano y la realidad que rodea al hombre, el “paisaje”, están perfectamente vinculados e interactúan en un ritmo y una armonía consistentes, simétricos y que irradian la sensación de un orden universal.

El canto nativo llegó a ser la expresión suficiente de su emoción ante el paisaje, y de su mundo interior. Y cuando lo pudieron oír en los instrumentos españoles, como resultado del esfuerzo común, del indio por dominar estos nuevos y mejores instrumentos y del criollo por interpretar en instrumentos propios, de los de su ascendencia más influyente, la música en que reflejaba la hermosura de la nueva residencia, entonces la victoria de la canción india se hizo eterna para el Perú. (Ibídem).

Arguedas, cronista del universo serrano, elabora una explicación para entender los cambios desarrollados en la danza y la música de los Andes. Tópico que le motivó múltiples preocupaciones, tanto en el nivel del investigador etnológico, como en el del espacio literario.

Por ello es que el ensayista, tal vez desorientado, se pregunta a sí mismo por las probables diferencias entre un universo y el otro, signado por lo maravilloso, por lo sobrenatural.

Es lógico que estas preguntas pretendan alcanzar al lector, en su condición de crítico y al mismo tiempo a los receptores de los escritores estudiados aquí.

A continuación, reafirma el concepto elevado y sustancial que posee de la música y toda su carga espiritual. Está muy convencido del espíritu mágico que esta tiene y que impregna a todo su entorno. El solo hecho de considerar a la música como un proceso superior y mágico, gracias al cual se puede “capturar” el alma y expresarla a los demás, nos obliga a asimilar esta expresión artística como una manifestación espiritual: “Hacer música es una operación mágica a través de la cual se aprehende y comunica el alma de la vida material” (Ibídem).

Esta manifestación cercana a lo poético y de clara tendencia apreciativa, no hace más que confirmar los diversos grados en los que puede discurrir la música. El panorama es eterno: música es arte, sonido, belleza, espíritu, comunicación, sabiduría, etc. Por otro lado, no solo el hombre está apto para enunciar la música, ya sea gracias a la voz o a la manipulación de un instrumento. La naturaleza se acomoda para emitir su canto.

La descripción de los instrumentos, las manifestaciones de las montañas, las coreografías de los bailarines y el colorido de la festividad serrana, nos ubican ante un espectáculo maravilloso, ritual, desbordante de vida y que hace justicia a la condición musical que identifica la producción estética de nuestros narradores.

Un haravec, alzando su quena, esparció por todo el ámbito, una música dulce, divina.  
Me fijé bien en él –pues me pareció conocido- cuando ya llegaban hasta nosotros los espíritus voladores. Entonces reconocí a Domingo, quien siguió tocando mientras me aproximaba.

Después, cuando cesó la música y los hombres me rodeaban, aproximándome más le dije a Domingo quién era. Se sorprendió. Sus recuerdos estaban ya muy lejanos y la verdad, me dijo, no recuerdo haber estado en la tierra, o creo que sí... Le envidié. Ya nada en su mente quedaba de sus padecimientos. Hoy era un espíritu libre convertido en música. (Colchado, 2009, 260).

Lo extraordinario reside aquí, en que la música no es patrimonio de los hombres. Ni siquiera de los músicos que exhiben cualidades mágicas. Más aún, los instrumentos aceptan su naturaleza de intermediarios. La música está en todos lados, es una energía intrínseca que desborda los elementos.

-¡Mira! –me dijo Wayra, alarmado-. Viene una jarjacha, acaso la misma que intentó desbarrancarte. Quédate tranquila, no te va a pasar nada.

Entonces miré hacia donde me indicaba y vi que del alto de la montaña bajaba una llama de dos cabezas, bailando al compás de la música que tocaba en su violín un hombre que venía detrás ataviado con poncho, sombrero y llanques. (Ibíd., p.27).

La música es el conjuro perfecto contra lo maligno, contra las energías negativas. El monstruo al que se menciona no tiene la capacidad de luchar contra el influjo de ese arte, es simplemente sojuzgado por la música.

-Ese espíritu –me dijo Wayra refiriéndose al hombre no es de muerto. Es el alma de alguna persona viva que está por morir. No temas, no nos hará nada, menos aún el monstruo que está dominado por la música. (Ibíd., p.27).

La jarjacha, un ser malsano es también dominado por el hechizo de la música y no puede dejar de danzar, trata de advertir al gentil intérprete acerca de los límites de su poder con respecto al alcalde, pero solo parece una bravata causada por la impotencia.

La jarjacha pasó por nuestro lado sin dejar de bailar. Vi su cuerpo llagoso, sarniento, entre lanas sucias que colgaban como estropajos.

El hombre, al llegar junto a nosotros, se detuvo haciendo una venia, sin parar la música. Alejándose, la bestia lo amenazó:

-Espérate nomás. Detrás de mí viene el alcalde, con él no podrás. (Ibídem, p.27).

A pesar de la amenaza, el músico es consciente de su poder y emplaza al tenebroso ser, convencido de la magia que emana su arte. Está vivo aún y debe regresar a la tierra, anuncia a su vez que retornará, aunque revela que tal vez lo haga sin su instrumento.

-Que venga –le respondió el espíritu del hombre vivo-, a él también lo haré bailar.

Cuando por fin se perdió de nuestra vista el animal, el hombre se dirigió a nosotros.

Me había perdido de camino –dijo-, pero ya sé que yéndome por acá llegaré al Wañuy Mayu, y de allí al mundo de los vivos, donde me espera mi cuerpo para despedirme. Pronto estaré de vuelta por estos lugares, sólo que entonces quizá sin mi instrumento. (Ibídem, p.27).

Como si el violín fuera un objeto maravilloso y dotado de un encantamiento del que no tiene dudas, el músico lo esgrime contra el alma condenada, que, amenazante, se acerca a importunarlos. El artista posee la certeza de lograr hacerla danzar.

Ese momento, hablando cuando estaba, asomó de un de repente sobre un morro la misma alma condenada que hacía poco habíamos hecho errar con Wayra subiéndonos sobre el camino. Al descubrírnos, rápido, rápido nomás se vino, ¡Oggg! ¡Oggg!, rugiendo -No se preocupen –dijo el hombre alzando su violín, notando nuestro apuro-. Vamos a hacerla bailar. ¡Tiene que bailar! (Ibídem, p.28 – 29).

El desconcierto del alma agresiva, pasó primero por una etapa de resistencia, en la cual se negaba a danzar, pero luego, la nostalgia de cuando



estaba viva y su propia afición al baile, le hicieron cambiar de ánimo y con ello, de decisión.

-¡Baila! –le ordenó.  
 -¿Bailar? ¿Quién? ¿Yo? –dijo el ánima confundida.  
 -Sí, tú, baila –repitió el músico haciendo vibrar con mayor fuerza las cuerdas de su instrumento.  
 Quiso resistirse, mas al escuchar la tonadita alegre de ese carnaval ayacuchano que acaso le recordó su pueblo, por fin se decidió.  
 -¿Ay!... por ser tú quien eres bailaré –dijo-, porque la verdad la verdad es que ... bueno, a mí en la vida mucho me gustaba el baile.  
 Y danzó dándose varias vueltas, haciendo chicotear el vuelo de su vestido. (Ibídem, p.29).

El alma terminó de bailar y lanzó una advertencia, como antes lo hizo la jarjacha con el alcalde. Aquí se menciona al gobernador, como un ser poderoso, el cual sería inmune al dominio de la música. Es muy simbólico que se anuncie a las que fueron autoridades en el mundo de los vivos, prolongando su hegemonía en el más allá y, como en el caso del gobernador, signadas por la crueldad, incluso por la antropofagia.

-Ahora sí, váyanse –dijo después mientras se alejaba-, por ahí viene el gobernador, con él no podrás. Con toda seguridad les devorará.  
 -¡No importa! –respondió el ayabambino-.  
 ¡Que venga! Lo haré bailar también. (Ibídem, p.29).

Apareció de pronto una entidad muy impactante y con visos de realeza pues era transportada en un trono. La puesta en escena era atemorizante, el músico empuñó una vez más su violín y en tono imperativo le ordenó que danzara, a pesar de la resistencia del ser, la música prevaleció nuevamente, con lo que se ratifica su importancia dentro de la cultura andina.

Este otro que avanzaba en un trono de fuego en unas andas

tiradas por cuatro gallos colorados, botaba llamas por los ojos y por la boca.

-¡Busco mi salvacioooooooooón! –gritaba- ¡Ahora los devorareeeeé!

Yo me asusté. Quise correr. Mas Wayra y el violinista me calmaron.

-¡Ja! Dice que ha de salvarse con nosotros –se burló este empezando a tocar con entusiasmo. Enseguida ordenó: ¡Baila! (...) -¡Baila! –insistió el hombre-. No puedes alcanzarme.

El condenado se resistía se resistía. Parecía luchar consigo mismo.

La música era cada vez más contagiante. Finalmente, se decidió.

Bajándose del trono, bailó sobre las andas, ¡shall! ¡shall!, haciendo sonar las cadenas con las que se hallaba asegurado. (Ibídem, p.30).

Disfrutando de su magia, el músico, jubiloso, propone la danza como una manera de alegrarse, con un espíritu lúdico y a la vez evocador de la tierra nativa de los personajes. No solo Rosa baila, hasta Wayra, el pequeño perro también lo hace.

Es decir, la música trasciende lo humano, es una expresión portentosa y superior que conjura el mal tanto como alegra a los hombres del ande. El detalle muy sintomático es cómo el violín, un instrumento de origen foráneo y traído por los españoles, es asimilado y se transforma en el canal y mediador de la música. “-¡Ustedes también bailen! –dijo después el ayrabambino, riendo, cambiando la música por una de mi pueblo. No pudiendo contenerme, yo bailé, dando varias vueltas, alegre, viendo que Wayra hacía lo mismo” (Ibídem, p.30 – 31).

Esta supremacía de la música y de la danza, que es su consecuencia, casi como un proceso de Causa-Efecto es el ejemplo máximo de la esencia cultural del mundo andino y no debe hacernos perder de vista el fascinante proceso de sincretismo que convirtió a los instrumentos llegados de España, en poco menos que símbolos propios, asimilados tan naturalmente, que son parte,

junto a los animales e instrumentos nacidos aquí, de una representación de nuestra identidad:

En el folklore existen muchos elementos tomados (o implantados) de la cultura campesina occidental y que, al parecer, han sido asimilados muy bien dentro de sistemas andinos. Los han convertido al mundo andino, donde elementos como el toro o el charango europeos adquieren una serie de particularidades y parecerían formar parte de algo muy propio, muy singular, muy estructural, que constituye una unidad nueva y original. (Burga, 1995, 19).

Siguiendo el tema específico de los instrumentos de cuerda, Marco Martos apela a la memoria del receptor y efectúa una revisión de la utilización de los instrumentos hispánicos en tiempos de la conquista y de la penetración cultural de Occidente. En su concepto, hay un vínculo simbólico entre el charango y la guitarra, que va no solo desde su notorio parecido físico y sus lazos de parentesco también muy evidentes, sino que confiere a esos artefactos musicales una serie de connotaciones muy relevantes.

Me parece pertinente citar la comparación de la guitarra con el charango, como los españoles trajeron la guitarra y no permitieron que estuviese en las orquestas indias porque era un instrumento sensual; en las orquestas indias solamente se permitió que hubiera arpa y violín, dos instrumentos celestiales. Pienso que esa metáfora de la guitarra y el charango vale para ahora. Es decir, en este momento los indios tocan también guitarra, ese instrumento no es ya solamente de los mistis sino que aparece también en una orquesta campesina, aún cuando no es lo más característico (Martos, 1995, 179).

### **3.6) Interpretación a la inversa:**

Otro camino para penetrar en el mundo mágico en el que está sumergido el espíritu latinoamericano es el de que la mayoría de culturas letradas y ágrafas, plantearon a través de la tradición oral una interpretación

diferente de los íconos culturales europeos y con mayor énfasis de los símbolos religiosos judeocristianos. Una demostración de lo antes mencionado es el culto al supay (demonio) que se produce en la zona altiplánica del Perú y Bolivia en un sentido totalmente inverso al de los españoles, y precisamente por oposición: el blanco hispano, conquistador y opresor, impuso su dios, blanco también (Yavéh, Jehová y en ocasiones el mismo Jesucristo), y barbado para gran coincidencia, y explicaron a los indios su poder infinito y único. Al mismo tiempo colocaron al diablo como ser opuesto a él en la vieja rivalidad universal bien-mal. Este personaje, representado de manera grotesca y con un significativo y simbólico color oscuro, era capaz de los más terribles prodigios y su razón de ser era combatir a ese supremo y hermoso dios blanco de todas las formas imaginables. Los nativos entonces asumieron el juego de oposiciones al revés y llegaron a la conclusión de que si esa divinidad marginal y terrorífica era el enemigo natural del dios de sus opresores, podría ser pues una deidad cercana- y con mayor razón si ostentaba una piel oscura como la de ellos-. De ahí que el supay merezca un culto en el que se combinan el miedo y la adoración y se convierta, de figura infernal y macabra, a entidad cercana a lo indígena y a lo reivindicador. Este bello y emotivo silogismo es uno de las tantas muestras que no pudo arrebatar la tristemente célebre extirpación de idolatrías y se convierte en un nexo entre la actitud popular de esta parte de América y los primeros pasos por formular el universo de lo Real Maravilloso.

En el siguiente párrafo se presenta a Satanás camuflado como un monje, pero aunque el disfraz es utilizado para engañar, en realidad ya las viudas habían tomado la decisión de abandonar el culto religioso. “Escuchó Satanás y vestido de monje se apareció para indicarles un atajo secreto hacia Sayán. Y las viudas

renunciaron a Dios con tal de escapar de la barbarie invasora” (Castro, 1997, 105).

La leyenda urbana de los espectros en las carreteras es tan popular en todo el mundo que nos exime de mayores comentarios, pero si a ello le agregamos el carácter religioso que poseen algunas versiones de esta, contribuye sin duda a reforzar las creencias latinoamericanas, tan extendidas, que mezclan lo sacro y lo profano. “Dicen que en el tramo que hay entre Casma y Chimbote, se aparece una monja... Y que esa monja en plena madrugada, pide a cualquier camionero que la lleve...” (Ibídem, p.106).

Es decir, las colectividades indígenas latinoamericanas se resignaron, sea por propia iniciativa, o por la radical intromisión de los conquistadores, a aceptar las manifestaciones culturales de occidente y eso, con el tiempo, derivó en mestizajes míticos. Nos encontramos con que muchas de las paradojas y de las contradicciones y desigualdades, provienen del corazón de la propia mitología cristiana. La interpretación a la inversa, de acuerdo a ello, ya germinaba en las creencias religiosas europeas y estas, al entrar en contacto con las expresiones culturales del nuevo mundo, construyeron otros niveles de esa interpretación a la inversa.

Invocar a través de una oración a un servidor de Satanás para que posea sexualmente a una mujer y que ella sea quien enuncie el discurso, combina una fe anticristiana y al mismo tiempo una sexualidad descarnada.

En medio de sombras reconocidas por el tacto, fue desnudándose y acomodando la ropa al pie del catre.  
Extrajo un frasco de perfume cebado de hierbas y frotó su cuerpo musitando una oración: “Negro Gregorio,

parido de noche y condenado a vagar por la noche, que la noche de mi cuerpo te reciba en su caverna, que entre en ella tu animal oscuro, que entre y salga como Satanás te lo manda, que tu sierva te aguarda con las piernas abiertas. (Ibíd., p.66).

No existe posibilidad para la duda, de que un tratamiento multidisciplinario para la obra de Castro y de Colchado, reviste mayor necesidad que para otros creadores, digamos, ciudadanos.

En el caso específico de esta investigación, el aporte de las ciencias sociales es ineludible y nos coloca frente a una idea crucial en el estudio de relaciones entre realidad y fantasía: el proceso de transformación de los conceptos occidentales y la apropiación a su manera, que llevaron a cabo los pueblos latinoamericanos.

Queda abierta, a propósito, una pregunta ¿Quiénes eran los herejes? Por un lado ¿Eran los indígenas idólatras los que crearon códigos opuestos o los propios europeos los que propiciaron estos mismos?

Porque, según el contexto en el cual se dio la extirpación de idolatrías, tanto la antigua, de la era de la conquista, como la que inconscientemente se sostiene a través del tiempo, forzaba al hombre andino a aceptar los términos de la cultura hegemónica.

Sin embargo, esa posible resignación, no era de ningún modo una sumisa y auténtica capitulación ideológica, sino una forma inteligente de evitar una confrontación asimétrica y de preservar sus valores ancestrales.

Lo deseable sería, piensas, un gobierno donde los naturales netos tengamos el poder de una vez por todas, sin ser sólo apoyo de otros.

Ahí sí, caracho, te entusiasmas, volveríamos a bailar sin vergüenza nuestras propias danzas, en vez de esos bailes del extranjero; hablaríamos de nuevo el runa simi, nuestro idioma propio; adoraríamos sin miedo de los curas a los dioses en los que tenemos creencia todavía.

Sólo si así era la condición, valía la pena luchar; si no, ¿para qué pues? ¿Para que otros blancos sigan haciéndonos vivir como a ellos les gusta? (Colchado, 2009, 101).

De la libertad política y la soberanía sobre sus costumbres y tradiciones; sus ritmos y sus danzas, pasamos al núcleo de la condición humana, al pilar que sostiene la identidad de una cultura: sus creencias. “Volveríamos a adorar, sin miedo de los cristianos, a la Pachamama, a los jirkas, al dios Rayo y, quien sabe, si al dios Sol” (Ibídem, p.115).

Luego de la aceptación de su condición de creyentes de otras deidades, de despojarse del temor de rendir culto a sus divinidades tutelares, a las que realmente sienten como suyas, continúa la negación, el cuestionamiento y por qué no, el rechazo a esos dioses ajenos, advenedizos. “-¡Tú eres el dios de los blancos- le gritó al Cristo como si fuera su igual-, de los mishtis abusivos! ¡No mereces que te paseen en andas! ¡Debes morir!” (Colchado, 1985, 7).

La violencia, que lleva una clara carga ideológica, genera una monumental agresión y sus resultados desbordan el plano semántico.

La noción de falta de fe, esencial en la mitología judeocristiana, se cierne como una terrible sombra, sobre las formas comunicativas y las relaciones entre las culturas interactuantes, formando discursos paralelos: lo que para los indios podría significar una falta menor o poco trascendente, se convertía tal vez en un ataque demoníaco, signo claro de herejía y blasfemia.

Ello pasó con el ya mencionado caso del Supay, ser ambivalente en el mundo andino y que aunque posee rasgos malignos no alcanza el nivel ni la trascendencia del demonio de la tradición cristiana.

Luego la palabra supay es espíritu maligno y nada más. Esta es casi una constante en muchas sociedades – casi estoy tentado en decir en todas las sociedades del

mundo—. Hay espíritus del mal, pequeños y grandes. Uno de estos espíritus es este supay, y convierten al supay en diablo, pero al introducir la palabra diablo contra la palabra ángel, y al introducir la palabra culpa inmediatamente entre su contraparte que es la de perdón. A partir de ahí se construye una visión que no tiene nada que ver con lo anterior, estos términos son parte de una penetración cultural, son parte del montaje de una dominación posterior, con una extraordinaria habilidad del manejo lingüístico. (Martínez, 1995, 255).

Al igual que el célebre “efecto dominó”, la cantidad de vacíos y contradicciones, tal vez fueron al inicio espontáneos, al no hallar los españoles una correspondencia entre su perspectiva monoteísta –tanto positiva como negativa– y la profusión de divinidades indígenas. Pero luego, estas incoherencias religiosas fueron blandidas como instrumentos de dominación ideológica y política. De esta manera se constituyeron en vehículos de un giro cultural y de pretextos para la represión sistemática que el imperio impuso a sus colonias.

Para ratificar estas lecturas opuestas a lo establecido por la cultura invasora, registramos la existencia inverosímil de personajes como las ninamulas, que revelan en sí la noción de lo prohibido, alegóricamente representadas en seres abominables. Esta noción de un castigo después de la muerte, a través de espíritus de forma aberrante, revelan como pocas, la censura implícita que existía contra la violación del celibato.

Luego de atravesar el socavón, oscuro como el anterior, salimos con Wayra a un lugar amplio, penumbroso, donde había unos árboles arrugados, crecidos de fea manera. Ahí pudimos ver a unos monstruos con cabeza de mujer y cuerpo de mula que, arreados por unos hombres con chicote, bajaban cargados de leña, medio queriéndose sentar por peso, sacando chispas de las piedras con sus cascos. Esos animales espantosos, dice que eran pues las ninamulas, espíritus de las mujeres que convivían con los curas. (Colchado, 2009, 116).



No hay una organización jerárquica entre una creencia u otra, tampoco una distinción bien/mal, sino que ambas dimensiones actúan como complementos en un instante determinado, para luego trocar posiciones.

Haciendo una reflexión paralela al tema que tratamos, en la cosmovisión judeocristiana, Jesús, hijo de Dios, el Cristo, el Mesías, ofrenda su vida humana para rescatar del pecado al hombre. Es decir, es el Dios y su padre -el Dios mayor-, los que realizan una inmolación hermosa. El padre entrega a su hijo al sufrimiento y a la muerte, y el hijo, al mismo tiempo, todo su ser en ésta inmolación redentora.

Al contrario, aquí las divinidades no son conscientes de su condición de tales y añoran experimentar la tangibilidad del plano humano, como si no les bastara ser dioses. No hay una misión redentora, no hay mesías, son simples seres que desean percibir el lenguaje de los sentidos.

-Ahora lo recordarás: cuando habitábamos la mansión divina, tú, yo y otras deidades más, le pedimos al Gran Gápaj volver una temporada a vivir en la tierra, no como dioses, sino como simples mortales, que queríamos tener esa experiencia. Él se negó al principio diciendo que sufriríamos y que además lo olvidaríamos todo; más nosotros estábamos encaprichados y ante nuestras exigencias aceptó. (Ibídem, p.232).

En el caso del universo andino, el dios, el wamani, actúa de forma opuesta al dios cristiano; él no se sacrifica a través de su hijo, es él quien se nutre de los hombres. Toma sus cuerpos, les infunde vida. Posteriormente, cuando estas envolturas pasajeras se deterioran y envejecen, son reemplazadas por otras y así a lo largo del tiempo. De este modo, la divinidad asegura su existencia física y demuestra su identidad inmortal. En estos

intercambios de roles entre dioses y hombres, tanto desde la perspectiva europea como de la andina, se declaran los lazos de reciprocidad: el dios da vida y puede cumplir algunas aspiraciones humanas y el hombre por su lado, efectúa los rituales de adoración respectivos.

Por otro lado, el politeísmo andino, deja al hombre en una situación más vulnerable que dentro del monoteísmo occidental, puesto que está sometido al poder y los caprichos de diversos poderes superiores.

El gran señor de Chan Chan lloraría lágrimas color del fango, no como el Sol que con una sola lágrima hizo nacer el maíz hace mucho tiempo. Y es que una lágrima de oro es distinta.  
Naylamp hizo parir al mar y a la tierra la preñó de pallares, pero el Sol dio a ellos el maíz y otras cosas que los hicieron fuertes. (Castro, 2004, 12).

A diferencia de un soberano europeo que podía ser elegido por linaje o por un consejo de señores feudales, el inca era considerado hijo del sol y como tal, poseía una dignidad que sobrepasaba lo humano, al mismo tiempo, es muy importante destacar la distinción entre el dios abstracto respaldado solo por la fe de los invasores y ese dios, perfectamente perceptible por los sentidos como era el sol, divinidad máxima andina; entidad denominada sintomáticamente como “verdadera”.

“En pocos días demostró al Pizarro ese, que un Inca dominaba el tiempo y sabía los cambios de los astros, porque sus ancestros le habían enseñado que sin el sol nada se mueve, ni nada nace de la tierra. “Yo tengo un dios verdadero”, le decía señalando la gran esfera de fuego” (Ibídem, p.13).

La típica imagen occidentocentrista que muchas veces caía en la dualidad ingenua de Civilización-Barbarie, otorgando esos papeles a los

europeos y a los indios, respectivamente, encuentra aquí una vuelta de tuerca, un giro reivindicador y sutil, puesto que es Atahualpa quien paulatinamente, parece convencer a Pizarro acerca de sus ideas. La mirada al cielo, por parte del conquistador, expresa una búsqueda de trascendencia que no necesariamente apela al dios cristiano.

Digo que el cura fue quien hizo que mataran a Atahualpa, porque le temía más que al demonio. El Inca hablaba mucho con Pizarro y este hombre de hierro iba cambiando, se ponía pensativo con cada verdad que nuestro señor decía. Antes Pizarro miraba el mundo hacia abajo, como los puercos salvajes que miran el suelo que escarban, pero después que el Inca le enseñó que todo tiene su otra mitad, Pizarro miraba siempre los cielos buscando el mensaje de las estrellas. (Ibíd., p.14).

En el siguiente pasaje, más que una interpretación a la inversa, podemos concluir que existe una carencia de interpretación o una falta de voluntad de la misma, puesto que los supuestos presagios o mensajes, no se han resemantizado, a lo más, se han considerado simples manifestaciones demoniacas, carentes de sentido, pues se les denomina, “cosas”.

Los hombres de hierro que sabían escribir, no quisieron dar testimonio del gran temblor de la tierra en ese momento, ni dijeron nada de la lluvia de granizo fuera de época, ni que las paredes del Templo del Sol se partieron en dos. Según el cura, no había que dar fe de esas cosas del demonio (Ibíd., p.15).

Se infiere que sobrevendrá una gran destrucción y naturalmente la muerte. Es importante por ello visitar un concepto que cobra nueva fuerza aquí y es aquel de considerar al mundo de los muertos como un espacio en el que coexisten los fallecidos de toda condición, a diferencia de la cosmovisión

cristiana en la que ese mundo subterráneo posee connotaciones claramente malignas.

El mundo de abajo, en el que moran los muertos, según las creencias quechuas, resulta misterioso, hasta cierto punto intimidante, por su naturaleza oscura; pero en ninguna instancia se le debe relacionar con lo satánico.

En las creencias occidentales del cristianismo, en “su” mundo de abajo, al que denominan infierno, solo pueden subsistir el diablo y su legión de seres malignos. Nuevamente por ello, es conveniente mencionar el caso paradigmático del Supay, que como explicamos en páginas previas, sufrió una alteración radical con respecto a su naturaleza identitaria.

Del mismo modo, el concepto andino del supay es reinterpretado tras esa injerencia del catolicismo. Taylor (33-34) precisa la diferencia entre el supay en el contexto andino tradicional una parte del alma que constituye la identidad personal, una sombra que arrastra alguna carga antes de poder descansar, y lo que deviene en el contexto cristiano colonial: las almas de los que han pactado con el diablo, los condenados, o el propio diablo con el que se identifica ahora al supay. (Martínez, 1995, 236).

Asistimos a la resignificación del concepto de supay. Al igual que el ukju pacha es, en una apresurada y simplista analogía, el infierno, por el mismo desplazamiento de similitudes, el supay andino encuentra su identificación con el diablo.

Todo lo señalado es más importante que la simple confusión de nombres, representa más que un caos de rótulos, y se transforma en una intromisión que desmonta las creencias nativas ancestrales y las altera de manera inconexa y desordenada.

Sin embargo esa confusión se extiende hacia el ámbito andino y superpone las dos cosmogonías y las hace coexistir de forma muy curiosa. La noción de camino no puede encerrar mayor simbolismo y presenta una vía alterna, que es la cristiana-occidental. “Antes de alejarme, se me ocurrió preguntarle por el camino de en medio, el que no conducía ni al Ukhu ni al Janaq Pacha. A dónde iba, Padre Rumi? -No lo sé –respondió-. Por ahí se encaminan los que tienen creencia en los dioses cristianos” (Colchado, 2009, 184).

Este dios omnipresente está conformado por tres dioses menores, que a su vez tienen forma animal y que representan la comunión con las bestias, estadio supuestamente inferior en la evolución, pero que posee un vínculo muy estrecho con las otras fuerzas de la naturaleza. “Dios Puma, dios Cóndor, dios Culebra que unidos forman Wirakocha quien reina en todos los espacios: arriba, abajo, acá; que tu eterna voluntad sea siempre, Padre, la única que florezca en el infinito Wiñaypacha” (Ibídem, p.201).

En la obra de Carpentier, Rulfo, García Márquez y por supuesto, los narradores aquí estudiados, vamos a encontrar una infinidad de ejemplos de esta suerte de decodificación a la inversa. Una de ellas puede ser evidenciada en la noción de la muerte, de la que trata el siguiente subcapítulo y de la que nos ocuparemos con ejemplos muy variados. Sin embargo lo decisivo aquí es detectar los orígenes de esta interpretación de los mensajes ideológicos occidentales. Entre los más evidentes está la noción de la alteridad, dentro de la que comprobamos que la única visión de lo real no es la nuestra y que necesitamos del otro para definirnos. Este concepto de otredad tiene que ver fundamentalmente con el arribo de los españoles y el doble descubrimiento.

La otra fuente de este fenómeno está vinculada con la idea de *Habitus*, por la que cada creador según los conocimientos asimilados, posee una serie de constantes que conforman un capital. De este modo, la mezcla étnica de Carpentier (padre francés, madre rusa, y él, cubano) las historias relatadas por sus ascendientes en el caso de Rulfo y García Márquez o las historias escuchadas por los escritores acá estudiados, funcionan como un almacén de conocimientos, descripciones e imágenes que los restringen, condicionan y que por lo mismo contribuyen a construir una identidad organizada sobre la base de un código de señales o índices que motivan las acciones de una persona.

En el siguiente párrafo se muestra como esa otredad no siempre entra en conflicto e implica oposición sino que representa un encuentro, una perfecta comunión de creencias o imaginarios. “Y recibirán toda la ira de Dios y como ya la recibieron aquellos pueblos que se oponían a nuestro mandato. Así lo digo yo. San Gabriel de Yuracchancha, hijo de los Apus y de Jehová de los ejércitos” (Castro, 1999, 129).

Si el anterior ejemplo fue insuficiente, a continuación se expone con mayor claridad esta concepción del mundo y de los sistemas de creencias que ambos grupos culturales asumieron, sobre todo, se percibe una cierta actitud de resistencia de parte de los pobladores andinos con respecto a lo que considerarían como hegemónico. Sin embargo, ello se manifiesta solo al final cuando se alude a un individuo cristiano.

“-Tú no sabes que esta era tierra de gentiles. Gente de antigüedad, digo siempre. Y esos no adoraban sólo a nuestro señor Jesucristo. Si le adoraban con una mano, con la otra daban ofrendas a su gentilidad. Pastores de llamas se volvieron arrieros de mulas, pero seguían

pagando a la tierra y al Yarusyacán con coca, aguardiente, tabaco...

-¿Y esa voz que atormenta mi sueño por las noches?  
¿De quién es?

-El Yarusyacán cobra sus muertos de vez en cuando, caballerito. Pa' eso le hacían su pagapu los arrieros. Pa' que sus nieves no se tragarán más gente en el abra de su cordillera. Ahora no hay quién pague al cerro, pué...

-¿El alma del Yarusyacán me espanta el sueño?

-No... Apu Yarusyacán, antes adora cuando éramos gentiles, no necesita atormentar a nadie... Este es otro... este es un condenao que se quedó andando los caminos desde que hizo pacto con el diablo. "No quiero morirme" dijo él cuando se congelaba allá arriba. Y el maligno le ofreció la vida a cambio de algo. ¡Todo lo que ofrece es a cambio de algo! ¡Y siempre el patudo paga mal! "De lo que sea", contestó este desventurado sin saber que se condenaba.

Y el diantre lo salvó sólo pa' hacerlo rondar pa' siempre los caminos, arriando y arriando mulas que nadie conoce. A ese condenao lo llamábamos Jacinto Espuelas, porque espuelas de plata tiene. Nos asustaban con Jacinto Espuelas a los changuitos que no queríamos obedecer. Y ahistá, ahora que no hay quién le pague su ofrenda al Yarusyacán, ha salido de nuevo el condenao a vagar.

-¿Y qué hay que hacer pa' librarse de él? -pregunté con la boca seca.

El viejo cazurro me miró, todo su rostro arrugándose en una sonrisa.

-Varón joven y bien bragao debe ser quien nos libre de este condenao. Joven que haga ñutu de hueso de cristiano y en el mismo batán prepare otras cosas. Ese ha de mandarlo de una vez al infierno, que es donde debe quedarse. Hasta ahora nadie, nadie, nadie ha podido... (Castro, 2004, 23).

Esta identidad concibe entonces los fenómenos, de manera oscilante, a la inversa de lo que revela el imaginario europeo y en algunas ocasiones, se superpone a este.

A manera de explicación de este fenómeno podemos decir que:

- 1) La mentalidad española que arriba a América estuvo ubicada en el mundo medieval en el cual lo que se desconoce se explica a través de un imaginario basado en los textos clásicos de los grecorromanos y de la Biblia.
- 2) La trasposición del imaginario europeo al universo vacío americano implicó que el cronista hispano fuera “encontrando” a cada momento la “realidad” que le habían comunicado los libros y que se vería reafirmada con los mitos de los indios.
- 3) Las evidencias de este traspaso se van a mostrar en las crónicas; desde el mismo *Diario de Colón*

Es entonces, Colón, el que inició la activación de la chispa de la otra realidad, la que se puede manifestar en este espacio nuevo, al que aún se desconoce y en donde se pueden expresar todas las realidades: los mitos griegos, bíblicos o los seres sobrenaturales que poblaban las tierras remotas. La fauna mitológica jamás se extinguió en el viejo continente, perduró porque la Europa medieval era un territorio desconocido para sus propios pobladores.

En los caminos y sus aldeas deambulaban duendes y gnomos; bestias salvajes y dragones moraban en sus montañas y bosques; los forasteros llevaban noticias de seres fabulosos. Estas anécdotas prodigiosas, señaladas antes que nadie por Marco Polo, por ejemplo, reavivaron el ingenio europeo y fueron útiles finalmente para que la venida a menos clase de los caballeros tuviera un rival con quien combatir.



Es pues ineludible que la asimilación de estos mitos lograra gradaciones muy distintas y hasta opuestas en América Latina, y básicamente en los autores de lo Real Maravilloso. El *Habitus* de cada uno le permite interpretaciones individuales y autónomas.

Esta llamada interpretación a la inversa, presenta en muchos momentos, una deliberada actitud de denuncia en la mayor parte de la obra de Castro y de Colchado y se hace explícita en su producción literaria. La noción de un asesino demoniaco que no da oportunidad para la confesión de la víctima y que la arrastra al infierno, es muy reveladora.

Dicen que el Pishtaco es el alma de un español. Los españoles mataban muchos indios y por eso. Se fueron todos al infierno. Así que de vez en cuando el Patudo manda uno de ellos pa'que mate más peruanos. Los mata sin confesión y así se lleva su alma derecha pa'l infierno –contaba el viejo Enrique Ataucusi. (Castro, 1999, 61).

Aún dentro del marco de la cristiandad, a pesar de ubicarse en un ámbito andino, se cuestiona la antropofagia, como un tabú occidental, pero ella posee una característica especial, ella es más cuestionable si se ejerce sobre un cristiano=civilizado. “¿Te acordarás Dimas de lo que te dije? Una vez que comen sebo de cristiano se vuelven el uno contra el otro; no hay piedad para nadie –decía el viejo Enrique Ataucusi al bodeguero” (Castro, 1999, 74).

El establecimiento de jerarquías, las oposiciones: Cristiano–indio o Civilizado-salvaje, presentan un desplazamiento contemporáneo en la situación patrón–indio. Nada ha cambiado; el abuso continúa, hasta que el dios reivindicador alcance su desarrollo total. Esa deidad libertaria y en proceso evolutivo, a la que podríamos identificar con el prestigioso Mito de Inkari.

Como tampoco tendrían creencia en la vuelta de ese inca-dios cuya cabeza, según los abuelos, se hallaba enterrada en el Cuzco y que se estaba recomponiendo hacia los pies. Y que una vez completo, iba a voltear el mundo poniéndolo al revés. (Colchado, 2009, 169).

El rechazo a la opresión por parte del indígena logra de manera indirecta una renovada interpretación a la inversa, en la que, una vez más se reitera la inversión de los patrones culturales occidentales.

Los adjetivos son esencialmente radicales. Se va a voltear el mundo con lo que primero se advierte que están condenados por un designio inexorable, lo que significa no solo un estigma espiritual sino también una variedad de exclusión.

En esta reiteración hecha por el narrador, no solamente se repite la idea-fuerza manifestada anteriormente, sino que lo que antes era un deseo o esperanza, se convierte en una expresión de seguridad, de fe. Esa fe que es el ingrediente esencial para la génesis y evolución de lo Real Maravilloso.

Los rituales católicos gozan de enorme prestigio en el mundo andino, pero esa actitud revela más una costumbre que una creencia en sí. Es simple verificar que las festividades vinculadas al cristianismo sirven como pretexto para auténticas bacanales, en las que la danza, la permisividad sexual y el alcohol se constituyen en el núcleo de la actividad, relegando a un segundo plano al tema central de la misma. “Hasta a pedradas se agarran los muy bárbaros. El padrecito Rodrigo por eso se lleva la imagen de la Virgen muy lejos, para que no vea la madre de Cristo toda esa barbarie” (Castro, 1999, p.94).

El hecho que una divinidad de la magnitud de San Gabriel, exprese el hastío de su condición, por sentirse abatido al ser el representante y protector de un poblado pecador y vicioso, es la prueba más contundente de cómo la decadencia humana es capaz de vencer a las fuerzas celestes, nada menos que a través de la recurrencia y el cansancio. San Gabriel no solo desea abdicar de su jerarquía de patrón sino también de su propia identidad.

“San Gabriel vestido de lentejuelas y cubierto de milagros de plata me conversó toda la noche. Me contó de la vaina que era ser patrón de una comunidad de alcohólicos y fornicarios. Me dijo que ya estaba cansado y que ya no quería seguir siendo San Gabriel”. (Ibídem, p.106).

Sin embargo, como el desenfreno no puede quedar impune, sobre todo en el imaginario culposo del poblador andino, consciente de la transgresión, sobreviene el temor por el castigo divino. “Capaz el ajusticiamiento de los alcoholeros era el castigo de Dios por sus pecados” (Ibídem, p.107).

Martin Lienhard interpreta al sincretismo entre lo andino y lo occidental, como una relación que motivó la apropiación mutua de marcas y conceptos culturales, que bien puede representar una reinterpretación de los mismos, hasta llegar a significados distintos a los expresados inicialmente:

La conflictiva coexistencia multisecular, en un contexto colonial o poscolonial, de dos sistemas culturales opuestos (“andino” y “occidental”) suscitó unos procesos de interacción complejos, mayormente a favor de la cultura occidental, a veces también a la inversa (apropiación selectiva de ciertos valores andinos – idioma, prácticas mágicas, etcétera– por parte de los mistis (1990, p.190).

La reciprocidad que el hombre y el paisaje representan no se manifiesta en el orden horizontal, es decir, de igualdad, sino en una evidente jerarquía vertical, a través de la cual el ser humano y peor aún, los animales, ejercen un papel subalterno.

Aquí viramos hacia el panteón yoruba y alcanzamos a percibir una similitud nada sorprendente entre las manifestaciones del poder de los seres asociados a la divinidad y las consecuencias que soportan los seres comunes.

¡Qué rabia que hasía, Jesús!... Recoldando las mañas de los brujos de Changó u Obatalá, tomó aigre hasta el tuétano de sus güesos. Largo rato aguantó ese aigre poniéndose morao. Y con toda la rabia que le nasía de las verijas, gritó... ¡Gritó!... Y mucho grito fue ese, óiganme. Tan fuerte que mató los pajaritos, las vacas, los piajenos, los puelcos; arrancó de cuajo los huarangos, quebró las cañas del maíz que Matías Mogollón había plantao. (Castro, 1997, 25 – 26).

De regreso al universo andino, otra vez la destrucción y el cambio asoman.

El pachacuti representa esa fuerza que en sus dos etapas significa una demolición de lo establecido para forjar un orden nuevo. Una vez más los hombres y los otros elementos del universo nada pueden ante las colosales manifestaciones divinas.

¡Hijito!, diciendo lo abracé. Sé quién eres, oh diosa Cavillaca, me dijo, de no habérmelo dicho el Gran Gápaj no lo hubiera sabido. ¿Él te dijo? Sí, madre. ¿Y a dónde vas?, indagué. Estoy volviendo a la tierra, respondió, me envía el padre a ordenar el mundo. ¿Un pachacuti?, dije. Sí, es necesario voltear el mundo al revés. No dijo más, me abrazó, me dio un beso en la mejilla y partió. (Colchado, 2009, p.260 – 261).

### 3.7) Las transformaciones en la obra de Dante Castro y de Óscar Colchado

Desde las aurorales propuestas de Alejo Carpentier en *El reino de este mundo*, una de las características más evidentes del movimiento que estudiamos es la de las transformaciones. En la vasta tradición literaria de todas las culturas, la noción de metamorfosis es uno de los tópicos más desarrollados, sobre todo en lo que respecta al código de la fantasía o de lo mágico. La personificación de un dios en un animal representativo del universo andino como son los imponentes puma o cóndor, es un elemento clásico en dicho entorno, puesto que se asume que un ser superior solo puede encarnar en un animal dominante y majestuoso “(...) alcanzaría las cumbres de la Cordillera Blanca; para después bajar a Chavín de Huantar, la morada de los dioses, o más allá tal vez, por donde asomaba su ojo el dios intip, ya no como puma ahora, como cóndor” (Colchado, 1985, 26).

El caso inverso se presenta cuando la metamorfosis opera en un animal con menor dignidad y sin duda menos favorecido estéticamente. El rechazo es inevitable y a diferencia de los dioses que deciden cuándo y en qué animal transformarse, aquí, el hombre solo es una pasiva víctima de algún designio sobrenatural e inexorable.

Maltratado, con ronchas por todo el cuerpo y con llagas en los pies y las manos, agradecía al Señor. Quería regresar a su casa para verla a Epifanía y a sus vecinos. Cuando fue a las orillas para lavarse tanta suciedad, vio su figura en el espejo del agua. Gritó asustado: tenía la cara de un puerco peludo y en vez de dientes, le salían los colmillos de huangana por fuera de los labios (...) La primera vez que se acercó a seres humanos su apariencia los espantó y los infelices corrieron, gritando

(...) Peor que eso, la gente lo creía demonio y le echaban la culpa de las enfermedades, de las plagas en el ganado, de la mala cosecha de café (Castro, 1999, 25 – 26).

El hecho se ratifica en el siguiente fragmento puesto que el propio Crisóstomo asiste no solamente a la conversión de sí mismo, lo que de por sí es un hecho monstruoso y perturbador sino que además es consciente de su suplantación o en todo caso de su desdoblamiento en el cuerpo de un animal simbólico desde tiempos bíblicos, una víbora.

Antes de ascender a la cresta, Crisóstomo voltea a mirar el sitio donde quedaba el cuerpo abierto de la víbora. Pero ya no está allí el animal despanzurrado por el cuchillo del cazador. En su lugar está tendido un cuerpo humano, abierto por un tajo que baja desde la barbilla hasta el pubis, exhibiendo sus entrañas bajo el haz de luz que se filtra en el claro del bosque. Las hormigas anayo han comenzado a dar buena cuenta de él. Es solo un pobre infeliz con su mismo rostro: El rostro de Crisóstomo. (Ibídem, p.56).

Pero si bien es común la conversión en otro ser viviente, no es menos frecuente la mutación en objetos inanimados, en elementos del entorno y que parecen cumplir una función simbólica, como en el siguiente caso, en el que ya no es uno, sino son dos personajes los que se transforman en piedra y parecen continuar con el vínculo que los unía en vida a pesar de su nueva condición.

Vimos la sombra enorme de Papá Samuel abrazándola: negro gigante cubierto de estrellas de mar, algas, yuyos, malaguas. Un remolino de viento que arrastraba cangrejos y plumas de gaviota se los llevó a los dos. ¿Qué no me cree, señor?... ¿Cómo va a ser?... Mire usted sinó esos dos peñones adentro del mar. “Parece que estuvieran mirándose desde siempre”, dicen los viajeros. Y es que se quedaron allí... pa’ toda la vida señor. (Castro, 1997, 19).

A pesar de ubicarse en un espacio aparentemente ajeno a las transformaciones, el efecto de la invisibilidad se puede insertar perfectamente en el universo de las mismas porque al pasar un cuerpo físico de lo material a lo inmaterial, ya se está efectuando un cambio radical en su naturaleza y afecta la percepción que de él poseen los que lo rodean. Por otro lado, sí resulta sugestivo que este personaje pueda controlar con su voluntad tal prodigio y para alcanzar sus fines eróticos además.

Al sargento Gregorio Llerena lo enterraron en silencio, no se sabe en qué cementerio. Pero las reclusas seguían escuchando sus pasos de zapatos nuevos con herraduras de talón, el tintineo del llavero y sus bufidos de macho en celo. Otras, espantadas, contaban cómo las violaba en medio de la oscuridad, sin saber por dónde entraba a las celdas (...) Nada se pudo hacer para impedir las visitas del semental incansable que seguía ultrajando a las recién ingresadas en horas del corte de luz.  
(...) Imagínate, un hombre que te posea y que después se haga invisible ¡Sería el macho perfecto! (Ibíd., p.64 – 65).

A continuación, otro personaje posee el poder de la transformación para lograr favores sexuales, pero este sí asume una forma animal, encarnando en un gato negro. La diferencia estriba en que al ser identificado como un brujo, ostentaría dentro de su universo, cierto valor oficial, cierto estatus; el que naturaliza de alguna manera su despliegue mágico.

Me encuentro cara a cara con el brujo Félix Huarcaya. Ahí mismito estaba el brujo fumando su cachimba de tabaco fuerte. –Eso que vas a hacer Catalino, muy mal te va a salir- me dijo. Pero yo, caballo viejo, caballo terco, no quise hacerle caso. Viendo mi terquedad, mi falta de seso, el Félix Huarcaya dijo que me iba a demostrar cómo se hacían las cosas. –Hoy voy a acostarme con la Priscila ny ella ni cuenta va a darsedijo por la segunda hija de Don Casimiro y yo no le creí. Sin decir más, el Félix, todo flaco y arrugao, se convirtió en gato negro y saltó la cerca de palos pa'luego

meterse por una de las ventanas. ¡Carajo! –dije yo asombrado, con miedo de verlo al brujo convertirse en gato y entrar por la ventana del cuarto de Priscila. (Castro, 1991, p.54).

Aparentemente el transformarse no salvaría al hechicero de un castigo definitivo como es la muerte, pero lo más llamativo en este pasaje es el irónico rótulo de “cristiano” que se le asigna al brujo; término por lo demás muy común en el mundo rural y que funciona como sinónimo de ser humano, pero que en este caso, no deja de ser curioso.

Ahí mismo lo veo al gato negro saliendo de entre los palos de la cerca, sacudiéndose todo satisfecho después de haberse pachamanqueado a la hembra. - ¡Ya te jodiste, Félix maldecido!- Le grité en medio de la oscuridad agarrando piedras y plantando la carrera tras el gato. La primera le cayó en pleno tronco y con la segunda lo rematé en el cráneo al animalito pa' que el brujo no recobrara nunca su forma de cristiano y no se siga aprovechando así de las mujeres... (Castro, 1991, 55).

En el apartado que trataba el tema de la importancia de los animales, se había mencionado la metamorfosis de los pecadores purificados en animales simbólicamente “bellos” y “puros” como es la paloma y hasta podríamos hallar resonancias racistas por el color del ave aludida; sin embargo, es todavía más trascendente verificar el contraste entre un pasado pecador y negativo con la posterior purgación de estos hechos condenables, aunque la expiación no sea nada edificante.

Después, cuando estuvo más cerca, pudimos reconocer a una paloma blanca, resplandeciente, que vino a posarse delante nuestro sobre una enorme roca. ¡Wayra! –dijo-. Yo conseguí mi salvación a costa, discúlpame, de Teódulo Huarca, el ánima a quien librate de mí en la apacheta. Yo soy el cuichi que lo estaba acosando, ¿recuerdas? Pues ya impregné mi espíritu pecador en el suyo. En adelante será él quien ande buscando una víctima. Solo vine a agradecerte por lo de aquella vez que me ayudaste a cruzar el



Wañuy Mayu cuando llorando entré al mundo de las sombras. (Colchado, 2009, 24).

En páginas anteriores habíamos reflexionado acerca de la capacidad de los dioses por elegir la forma del animal en quien desearan convertirse y se señaló que siempre eran estos, bestias imponentes y poderosas, acordes con el ser al que representaban. En este caso, eligen a hombres pero conservando ciertas características de su fisonomía pétrea, porque se da el caso que son dioses-montaña. En una paradójica involución, desde el punto de vista occidental, el mineral; por la fuerza que lo anima, resulta superior que el propio ser humano. El símil entre las nieves de las cumbres y las canas no deja de ser fascinante y afianza el vínculo entre la divinidad y los cerros “Cuando tomó apariencia de hombre todos lo reconocieron como el Qoropuna. Caballeroso, estrechó la mano de todos los wamanis que se aproximaron a saludarlo. Como el Huascarán, el Qoropuna también era canoso, pero menos corpulento” (Ibídem, p.42 – 43).

Confluyen en el siguiente pasaje varios elementos del imaginario andino, por ello es digno de analizarse con cierto detenimiento. En primer lugar notamos cómo el agua, sustancia clave en la vida en la tierra, aunque carente de sabor, olor y color posee en este mundo la capacidad de generar amnesia; facultad que aquí se valora negativamente pero que en otros contextos podría devenir en una ventaja incluso. En segundo lugar, se expresa la ya consabida transformación en animal o vegetal, lo que implica, es ocioso insistir, en una degradación.

¡Joop, señora! ¡No tome esa agua!  
La voz vino de arriba, del camino.  
El hombre que había gritado la advertencia, de regular  
estatura, de poncho y sombrero, bajó corriendo dejando  
sus fletes en la ladera.  
Asustada, esperé que llegara a mi lado.

-¿Sabe?- me dijo -. Esa agua es agua del olvido. La toman sólo las almas que están de retorno a la vida y van a encarnar de nuevo. Si usted la toma quedará convertida en una planta o en un animal cualquiera, sin memoria de nada. (Ibídem, p.61).

La disolución orgánica de los hombres hasta terminar reducidos a polvo, a cenizas, se presenta en este pasaje de manera convencional, sin embargo, luego de la decadencia de la corporeidad se procede a una nueva mutación, que si bien alcanza niveles simbólicos, no por ello deja de ser llamativa: El hombre se transforma en cenizas y las cenizas en palomas; etapas ilógicas en las que el hombre involuciona a cosa y a su vez la cosa evoluciona a animal.

Esas palomas están distinguidas con el revelador color blanco, marca inequívoca de raíz judeocristiana pero contextualizada en el mundo andino. Se utiliza indistintamente el término cielo como también el de Janaq Pacha para referirse a ese espacio sagrado y purificador, al que solo las almas buenas pueden acceder.

Ya cumplí con mi castigo en el Ukhu Pacha felizmente. Por fin podré reunirme con los míos. Pero ¿sabe una cosa?, más felices que yo están las ánimas que estoy llevando en mis mulas.

-¿Ánimas? ¿No son bultos los que lleva?

-Es ceniza, señora. Llegando a la encrucijada de Taita Rumi, la echaré al viento y entonces volarán palomas blancas rumbo al Janaq Pacha. Esas son también ánimas que ya cumplieron su castigo, pero cuyo destino es el cielo. (Ibídem, p.62).

Uno de los personajes más característicos de la mitología medieval europea es aquel pequeño ser al que se denomina duende o con algunas variantes, gnomo. En el mundo andino, ya sea por la influencia hispana o porque tuvo sus equivalentes míticos nativos, hallamos esta presencia mágica con

características similares a las de sus pares del viejo continente. La única diferencia podría ser que estos últimos conservaron siempre su identidad, la que permaneció inalterable a través del tiempo, mientras que en sus versiones andinas, pudieron haber sido previamente niños, los que por algún castigo, devinieron en esta especie “- ¿Y los que no lo hallan, Wayra, se quedan para siempre a padecer aquí? - A veces se convierten en duendes o ichic ollcos, y salen a la tierra a travesuras y molestar a otros niños” (Ibídem, p.105).

Una vez más se nos presenta la transformación de las almas en aves. En esta ocasión ya no son palomas blancas sino wanchacos los que prestan su fisonomía a los espíritus que han trascendido el mundo terreno y arriban a ese espacio mortuorio. Luego, como ya se ha visto antes, recobran su forma humana, es decir se manifiesta nuevamente, un hecho de doble metamorfosis, como si fueran etapas inevitables de ese proceso.

Otra vez seguía la bajada, y en tanto avanzábamos, un wanchaco, esa laya de pájaros de pecho colorado y alas negras, pasó volando sobre nuestras cabezas hacia la laguna.

-Creí que por estos lugares no había aves –hice comentario.

Es un nuevo malpa que acaba de llegar –dijo Wayra-. Así, de esa manera, llegan las almitas. Una vez que asientan en los alrededores de la laguna, el frío agarrota sus alas y quedan impedidos de volar.

Es ahí cuando toman de nuevo su forma humana. (Ibídem, p.106).

El tema de la zoofilia, considerado tabú y de naturaleza anormal y grotesca añade un elemento morboso pero atractivo al tema de la transformación. La expresión del bestialismo intermitente en el que un hombre-llama se apareja con una mujer, alternando ambas formas durante el acto sexual

alcanza su máxima espectacularidad al añadirsele la también singular propiedad de emanar fuego.

Varias veces los habían sorprendido encamados a ambos. Doña Valentina Diestra contaba que cuando estaban así, apareados, el muchacho se veía a ratos tal como era, y por momentos se le veía transformado en una llama, con sus patas delanteras sobre la cama, botando fuego. (Ibíd., p.118).

A continuación observamos que no solo los hombres poseen la capacidad de convertirse en seres u objetos, existen también entidades sobrenaturales, quienes irónicamente, precisan de mudar en animales para atemorizar y buscar la muerte de las personas, a pesar de su propia apariencia intimidante.

Unos hombrecitos cabezudos, de largas orejas puntiagudas, ventrudos torcidas como alicates, nos observaban desde las graderías, apoyados en larguísimos palos de puntas ramificadas terminadas en garfios.

-Son anchanchanchos –habló mi fiel acompañante-, en la superficie gustan de transformarse en animales para asustar a la gente y buscar su muerte. (Ibíd., p.162).

Si un humano es capaz de alcanzar los umbrales de la transformación, evidentemente un dios puede alcanzar la máxima expresión de ese poder y no le basta con transformarse en un solo animal sino en varios; todos ellos además con gran significación dentro del universo andino “De los ojos del dios salía ahora un resplandor que iluminaba los alrededores del altar. Y en un relampagueo de luces que se produjo ese momento, vimos cómo se lanzaban al abismo de su boca, ávidas, las almas eufóricas. El enorme rostro cambiaba de humano a puma, a cóndor, a serpiente amaru” (Ibíd., p.164).

El siguiente ejemplo no es precisamente una muestra de metamorfosis puesto que la persona no ha perdido su identidad ni su fisonomía; no es otro ser,

sin embargo la mutación en sí ha sido un acto de rejuvenecimiento, de revitalización.

Lo realmente notable es concluir que el cambio no es un proceso para alcanzar otro estado, una nueva identidad sino uno para recuperar la plenitud, una etapa por la que el propio personaje desconocía haber pasado.

Bañados en esa luz intensa donde todo era día y desaparecía la noche, llegamos a la otra orilla. Momentos antes, conforme avanzábamos, yo había sentido, extrañada, una transformación en mi cuerpo: me sentía más liviana. Al mismo tiempo observaba cómo las arrugas de mi piel se iban estirando, llenándose mi cuerpo de lozanía. Sorprendida, le comuniqué a Wayra lo que me estaba ocurriendo. “No te alarmes, me dijo, estás volviendo a ser lo que en verdad eres: alguien que siempre habitó estos lugares y que sin embargo lo olvidó. (Ibídem, p.214).

Este es uno de los momentos más sorprendidos de la novela de Colchado y uno de los ejemplos más espectaculares del tema que nos ocupa en este apartado. El perro, que es el narrador de este pasaje, enumera una serie de transformaciones en los diversos niveles de los seres vivos: plantas, animales y hombres, pero de quienes está hablando es de deidades que encarnaron en ellos por mera casualidad, sin un propósito previamente establecido. A él, por ejemplo, le tocó ser un perro en la tierra, el que luego recobra su condición de dios para recordar a Rosa su propia estirpe.

Y fue así como algunos encarnaron en plantas, otros en animales o en humanos. A mí, por casualidad, me tocó nacer como allko y habitar junto contigo. Después, cuando me tocó descarnar, estuve esperándote para juntos hacer el retorno. Y ahora soy lo que soy, ¡mírame! De pronto, Wayra, dejando de ser un animalito, se convirtió en un joven buenmozo: el Dios del Viento, hijo de Huampu, Señor de los Aires. Y mientras me miraba sonriendo, mi mente se iba aclarando más y más. (Ibídem, p.233).

Aunque nos resulta familiar el tema de la reencarnación en otras tradiciones culturales, descubrimos que en el ámbito de la novela se introduce la misma creencia y curiosamente, también asociada con el olvido. Cabe resaltar que se trata de una madre que pretende continuar el vínculo con su hijo, pero que este, al haber experimentado diversas vidas, posee muchas madres y no tendría porqué recordar a una en especial “-¿Para qué quieres verlo? –preguntó Killa alisándose su cabellera de plata-. No ha de reconocerte ahora que eres otro ser. En la tierra serías su madre, aquí ya no eres nada para él. Cuántas veces habrá encarnado, cuántas madres habrá tenido” (Ibídem, p.241).

En distintos capítulos de la novela se había manifestado que Wiracocha, la divinidad máxima del mundo andino, elegía los seres en los cuales revelarse a los hombres. Cuando se trataba de animales, el dios mayor solía escoger a bestias imponentes y emblemáticas, a las que consideraba dignas de representarlo por unos instantes. Es por ello que la serpiente, el puma y el cóndor, podrían prestar su forma para albergar la esencia del dios más importante. En este caso, es un cóndor de dimensiones colosales, quien ejerce esa función sagrada.

De repente notamos sobre el suelo, la sombra alargada de un ave que se arrastraba. Alzamos nuestros ojos al cielo y vimos: un enorme y majestuoso cóndor que con sus soberbias alas bien abiertas, volaba en círculos en nuestro encima. ¿Veíamos?, el Uchcu nos lo señalaba con alborozo, ¿Habíamos visto cóndor más grande?, sacó su sombrero como saludándolo. No seguro, porque eso que estaba arriba ni siquiera era cóndor, los demás arrugamos las cejas, era taita Wiracocha, ¿no sabíamos?, a veces se aparecía en forma de cóndor, otras de puma o de serpiente. (Colchado, 1985, 15).

Las semejanzas con algunos prodigios relatados en el mito de Inkarrí son más que evidentes. Se describe la mutación de soldados en piedras, hecho muy similar a lo que la leyenda describe ante la capitulación del inca, la diferencia es que aquí los guerreros no cambian su naturaleza ante la muerte y derrota del soberano, como en el referido mito, sino como un castigo por su desertión. La posibilidad de retomar su forma humana es probable y dependerá de la voluntad del inca.

Y si después de insistir no hay gente que nos acompañe, taita Wiracocha nos dará soldados haciendo revivir estas piedras, que ahora solo duermen desde que una vez desertaron del ejército del inca, creyendo como tú, que era imposible someter a los terribles conchucanos. Pero ya el taita los perdonará y volverán a ser los valientes que necesitamos. (Ibíd., p.17).

Sea la que fuere la razón por la que se convirtió en piedra el siguiente personaje, lo cierto es que se opera un doble cambio: uno, el propiamente físico en el que muda su estado natural y el otro, el espiritual, en el que deviene de simple mortal a entidad superior, benefactora. Este hecho supera lo propuesto por otros autores de la órbita real maravillosa, en la que solo se registra una transformación en el plano concreto, aquí esta aparente degradación del hombre en piedra, adquiere resonancias sagradas al atribuírsele la capacidad de curar el sufrimiento humano.

Ya no pudiendo dar un paso más, como muñeco me amontoné ahí nomás en el camino, y poco a poco sentí que mi cuerpo se iba poniendo rígido, y después que se enfriaba del todo y se endurecía hasta quedar convertido por último en esta piedra que soy, en este sitio de Tacllán, y a quien los conocen, por algo será seguro, como la piedra que cura el mal del corazón. (Ibíd., p.27).

La posibilidad de que un hombre cobre la forma de un animal es ya un tema definido y claro y no necesita de una descripción que contribuya con su reforzamiento, pero sí tal vez, la capacidad de alcanzar esa capacidad a voluntad y además de recobrar su forma anterior. Por otro lado, a pesar de ello o quizá por lo mismo, José Blanco logra una preponderancia social expectante en su comunidad y los pobladores hasta pueden honrarlo con un cargo significativo en sus festividades más importantes, incluso de raíz religiosa.

Ya la gente está hablando que a mi padre dizque lo han visto convertido en águila, asentar en las noches en el eucalipto grande que hay detrás del corral de su casa, cerca de la quebradita. “Es el José Blanco, han dicho, y así todavía quieren aceptarlo como Capitán en nuestra fiesta de San Pedro?”

Colchado, El águila de Pachagoj, de Cordillera negra, 30

A pesar de lo anteriormente dicho y pasado el primer instante en el que la conversión en águila sorprendió a los comuneros, José Blanco es ahora visto como un ser atemorizante y peligroso, pues se le atribuye a su alter ego agresividad y violencia, al extremo de acusarlo de pretender devorar a sus vecinos.

Finalmente, es interesante destacar que el color blanco, que siempre ha sido identificado de manera positiva, ha perdido dicha virtud y no proporciona al águila ninguna ventaja o disculpa para su supuesto accionar salvaje ni tampoco contribuye con su valor estético, porque se le cataloga como fea.

-He venido a avisarte, José, que mejor te vuelvas a Punacocha, tu tierra. La gente de Huayllabamba y Cutamayo se ha noticiado diciendo que esa águila blanca que por las noches asienta en Pachagoj, dizque eres tú. Y que a varias personas ya ha atacado queriéndolas devorar. Y hasta a mí me están levantando cargo diciendo que en el eucalipto de mi corral, te han visto asentar convertido en ese feo animal. (Ibíd., p.31).

El rechazo hacia el águila se intensifica y se percibe en la atmósfera de lo relatado que probablemente se está usando la supuesta facultad mágica del



hombre como pretexto para expulsarlo del pueblo o para vengarse de él. Por lo expresado en el párrafo que se presentará, José Blanco es una suerte de chamán o hechicero, lo que no hace muy difícil relacionarlo con sucesos sobrenaturales.

-Tienes que escaparte, José; dentro de un ratito llegará la gente de Cutama yo. Están colerosos porque el Nazario Chuqui ha dicho que de pica dizque porque no te pagó lo que querías cobrarle, le diste unas yerbas que seguro eran venenosas y que él arrojó en la hoyada; y no contento con eso, en forma de águila dizque lo has alcanzado en la quebrada de Pachagoj y haz intentado darle muerte. (Ibídem, p.40).

Por si quedara alguna duda del prodigio y también de los atributos del hombre, los testigos asumen que esos rasgos mágicos son hereditarios porque acusan al hijo de tener patas de gallo y ello sería la prueba de su carácter demoniaco incluso. Ante el temor del muchacho, que huye para salvar su vida y se arroja al abismo, un águila gigante lo salva de la caída. Desde ahí, contemplamos la imposibilidad de un hecho semejante y el episodio alcanza los niveles requeridos por la exigencia mítica, cuando ese animal habla y reconforta al joven ante quien se revela como su padre. Para el muchacho, se entremezclan la voz de su padre con la de otro ser a quien denomina mamá. La transformación queda confirmada, el suceso mágico se presenta sin ápice de duda.

Ha contado llorando que tuvo todavía que sacar su cuchillo para defenderse. "A lo perdido, no me quedaba otro remedio; pero le he hecho una herida en el ala. Vamos, acompáñenme, ha de tener alguna señal en su cuerpo" (...)

Así me ha contado una mujercita que es mi yanasa y que ha volado a avisarme a Huayllabamba. ¿A propósito, qué tienes en tu brazo? ¿por qué está vendado?, ¿qué te has rasmillado con un clavo? ¡Santo Dios! (...)

Mi padre no sabe qué hacer, ¡Esperen! ¡Esperen!, grita levantando el brazo. Pero ya se le fueron encima con

palos, piedras y machetes. ¡Noooo!, grito corriendo a defenderlo; pero me detengo asustado al verlo a mi padre tendido en el suelo y que toditos se vuelven hacia mí. ¡Debe ser también el demonio!, dicen, ¡Mírenlo! ¡Tiene patas de gallo!, ¡agárrenlo!, ¡mátenlo!. (...)

Como puedo me levanto, sigo corriendo, ya me alcanzan los hombres, más allá está el barranco, ya llego, me lanzo al abismo. Y en el aire, cuando estoy gritando siento que unas garras me cogen fuerte de las costillas y que me alzan sobre el abismo. Reparo a ver quién es. Y ahora sí por fin lo veo, ahora que siento mi cuerpo liviano y me viene algo así como una alegría desde muy adentro: Con sus alas extendidas, grandazas, blancas como la nieve, una enorme águila me lleva por los aires como a un pollito. No tengas miedo, hijo, oigo que me dice, soy yo, ¿no me sientes? A ratos me parece la voz de mi padre y a ratos la de mamá Shantu o de los dos juntos...no sé.

(Ibíd., p.40 – 41).

Un sujeto asesinó a otro y tomó su lugar en una festividad. Se disfrazó de danzante de tijeras y trató de hacerse pasar por su víctima para cortejar a la mujer amada, sin embargo, como portaba una máscara, los demás asistentes querían verle el rostro y este se encontró sin posibilidad de evadirse. Resignado ante la posibilidad del descubrimiento, el personaje en cuestión solo atinó a pensar en huir, pero algo extraño pasó; nadie notó su condición de impostor en cuanto lo despojaron de la máscara.

- ¡Que se quite ese tapojo! –grita uno de los hermanos que parece medio mareado- ¿O no eres Gumerindo? -Sí, soy –les digo rápido, temiendo vayan a descubrirme-... no me quito sólo porque... estoy disfrazado...y...

- ¡Qué tanta consideración, carajo! –diciendo salta uno a arrancarme la máscara, mientras los otros se lanzan a sujetarme. (...) Pero viene uno y a la fuerza me destapa, ese mismo ratito en que avisados seguramente, llegan sus familias del Gumicho agarrado su palo a defenderme, ¡Qué pasa! ¡Qué lo hacen a mi sobrino! Grita una mujer ya de edad, adelantándose a los que la acompañan (...).

Viéndome seguro que medio agachado nomás la escucho, de un de repente me levanta la cara y me mira a la luz de la luna, ¿Te han lastimado?, pregunta. Los otros también se dan cuenta seguro. Ya me fregué, pienso. Ya estoy por echarme a correr; pero me

aguanto al ver que nadie dice nada: tal vez algunas sombras de nube disimulan mi rostro. (Ibídem, p.51).

La respuesta al enigma está en la siguiente descripción: el narrador personaje, es decir, el homicida ha tomado la forma de su víctima y es claro que el evento ha sido ajeno a su voluntad. Además, la ambigüedad con la que el personaje enuncia los hechos contribuye a construir la atmósfera insólita que contextualiza al suceso, no alcanzamos a saber si en realidad sucedió así o si Gumicho es el victimario y no la víctima y nunca abandonó su identidad real “De veras, en el agüita clara del puquio estoy viéndome, Gumicho nomás había sido soy... Más bien acabo de oír que arriba en la puna, a un hombre que nunca bajaba al pueblo, dizque lo han hallado muerto en su chocita” (Ibídem, p.52).

En todas las tradiciones mitológicas se ha relatado la célebre advertencia de no observar un hecho porque el castigo sería la transformación en algo rígido, pétreo. Desde los personajes judeocristianos hasta los arquetipos grecorromanos, esta situación se ha mantenido a través de los tiempos. El otro aspecto que cabe reseñar es que se alude una vez más a la consabida idea de la curiosidad femenina, anécdota que no precisa de mayores ejemplos por ser de conocimiento general. “Ni uno había logrado salvarse. Ni esa mujercita, la única que le ofreció alimento; solo porque al escapar olvidó la advertencia: “Oigas lo que oigas, por nada te has de volver”. Pero en el momento del estruendo miró atrás; y ahí nomás quedó endurecida como piedra” (Ibídem, p.54).

La noción de despojarse del cuerpo como si fuera un traje o un envoltorio utilizado o no, a voluntad, ya implica un evento extraordinario, pero si a ello le sumamos la alucinante propiedad que esta mujer tiene de tomar la forma de un

águila, ya estamos cruzando la línea divisoria entre lo real y lo fantástico. Es un tipo muy particular de conversión corporal, porque se le pide “dejar” su cuerpo, no transformarlo. “Desde la montaña de Tarapucro la estás viendo, Antolín. ¿Es ella? Claro pues, ella es. Deja tu cuerpo ahí entre las chilcas y elévate en forma de águila, y desde el alto míralos” (Ibídem, p.63).

Podemos considerar sin lugar a dudas al rejuvenecimiento como una forma de transformación, como ya se hizo notar en un pasaje anterior, ya que no existe ningún proceso natural para frenar y más aún, para revertir el paso del tiempo. Esta variante peculiar de las metamorfosis dota a la narrativa de Colchado no solo de un llamativo aspecto diferenciador sino también de una metáfora del anhelo eterno del hombre por no envejecer.

Cuando de nuevo me fijé en la mujer, me pareció que no era ella sino otra. Más muchacha se veía. Pero su cara era igual; solo que su cuerpo, conforme se bañaba frotándose con esas ramas, parecía que se iba llenando de carnes, y su pellejo también, de lo arrugado que estaba más lisito se iba poniendo. Me limpié mis ojos, quién sabe tendré legaña diciendo; pero no, clarito vi que su cara ahora estaba más muchacha y su pelo también de lo ceniciento que era se estaba volviendo negrito. Cuando terminó de bañarse y secarse con un paño de cara, no era doña Estefanía aquella mujer, sino una muchacha buenamoza, alta, que tenía ahora puesto sobre su cuerpo calapacho un camisón como de aire o como de garúa fina. (Ibídem, p.63).

El bestialismo asociado a las transformaciones ya había sido graficado a través de otro ejemplo en este apartado, solo que en lugar de un auquénido aquí se presenta a un caprino, pero por ello mismo, vale la pena establecer ciertas distinciones. Mientras que la llama es un animal cercano al hombre andino, considerado benigno y usualmente valorado de manera positiva, el chivo, muchas veces es vinculado a lo demoniaco, esto por influencia del imaginario

judeocristiano. Si a ello añadimos que este ser penetraba a la mujer con un miembro de fuego, la analogía o relación crece en intensidad y en semejanza, con lo que se ratifica dicho aspecto.

En eso me fijé que sus muelas del hombre eran de purito oro (...) Así pensando que estoy, ya los veo que se levantan, se abrazan de nuevo en medio de la habitación (...) Medio me dio vergüenza mirar, por eso un ratito bajé la cabeza, y cuando de nuevo la alcé, ¡santo Dios!, un chivo estaba sobre la mujer, un tremendo chivo que con su vergüenza de purita candela, le hacía sufrir o gozar será; porque ella estaba como muerta. (Ibídem, p.73).

Si bien no queda muy claro el propósito del Ayra warmi o mujer de viento, por el que gusta de engañar a los hombres, sí es muy sugestiva la descripción de su actitud: una mezcla de terror y melancolía casi poética, envuelve la escena. Un ser femenino que aprovecha el amor para timar al género opuesto, utilizando para ello, la transformación física en la mujer añorada “Quién sabe esa niña será una ayra warmi, me dije, una mujer de viento; cuando uno piensa mucho en una chica, la ayra warmi dizque toma su apariencia para engañarlo y encantarle después al hombre” (Ibídem, p.93).

### **3.8) El concepto de la muerte en la obra de Dante Castro y de Óscar Colchado**

Uno de los aspectos más importantes de la obra de los autores citados, asumida como parte medular de lo Real Maravilloso y el elemento que los inscribe de manera rotunda en ese movimiento, es el concepto de la muerte. Nos trasladamos al espacio mítico caribeño, pero notamos que, palabras más, palabras menos, se replican los mismos temores y creencias que en el mundo andino con respecto a la muerte. Guagua, en esa zona, es el nombre popular de

los vehículos de transporte público y se le asigna a esta en particular el rótulo de “Fantasma”. Es decir, se le atribuye a un objeto, ya no a una persona estrictamente, la capacidad de animismo, con todas las acciones que tradicionalmente se le asignan a los seres animados.

-Es la guagua fantasma –murmuré.

¿Eh?

-¿No lo sabes? Hay una guagua fantasma y estamos justamente en la hora de los muertos. Fíjate que van dar las doce (...) –El estado les oculta estas cosas a ustedes. Imagínate el pánico, en pleno período especial, si es que la gente se entera. La guagua fantasma existe, aunque se resistan a aceptarlo (Castro, 1997, 26 – 27).

El espectro del sacerdote que se menciona a continuación, no solo cumple con los distintivos típicos de un fantasma que retorna del más allá para revelarse a los mortales, sino que además señala la ubicación de un tesoro escondido. Creencia popular y extendida en el ámbito rural, el fallecido aparte de desempeñar su función de deambular entre los vivos y causarles temor, se convierte en sí mismo en una señal beneficiosa puesto que indica el lugar en el que se oculta un depósito de riquezas.

Don Leonidas hizo colgar con soga de cabuya al franciscano, justamente encima de donde brota el puquial de aguas frescas (...) Desde aquel tiempo veían aparecer, casi con el crepúsculo yéndose, la figura de un fraile colgado al pie del camino de herradura (...) No se volvió a hablar del fraile en la casa, pero a mi padre le metieron la idea de que en todos los sitios donde penaba un desencarnado, había enterrado un tesoro de oro (Ibídem, p.94 – 95).

La aparición de cualquier espíritu ya de por sí es un suceso que rompe la lógica y remueve las bases de lo que consideramos la realidad, pero en el siguiente párrafo, nos encontramos con dos rasgos muy especiales: en primer lugar, ya no con un fantasma individual y solitario sino con un grupo de los

mismos, los que además comparten una identidad, son viudas. En segundo lugar, estas viudas están unidas por un origen histórico, son las mujeres que peregrinaron durante la guerra del Pacífico. Esta doble carga, colectiva e histórica, otorga al relato una mayor solemnidad y tal vez hace de la situación un evento más inquietante.

Pero eso del Paso de las Viudas, carajo...Es como para nunca subir a nadie en el camino. ¡Me estás tomando el pelo! (...) Eso le contaban a Juvenal aquella noche que tenía que hacer tránsito por la carretera de Río seco. Salas, un chofer curtido en todas las rutas del Perú, decía que las viudas eran los espíritus de mujeres que iniciaron una peregrinación a pie en la época de la guerra con Chile. (Ibídem, p.104 – 105).

A continuación se presenta una sola viuda, pero como protagonista de una de las historias de fantasmas más relatadas en todas las tradiciones y en la propia cultura popular en todo el mundo: la mujer que pide un aventón y que no da noticias de su verdadera condición hasta después, ya sea porque desaparece misteriosamente, se baja en el lugar donde murió o donde vivía, o simplemente porque intenta causar algún mal a su ocasional compañero, incluida la muerte. En este relato, mundialmente famoso, la propuesta de género está presente, porque el ser sobrenatural siempre es una mujer y el mortal es un varón.

Y contó que hasta hoy penan esas almas sorprendiendo a los camioneros soñolientos que por allí transitan: Una mujer vestida de negro pide que la lleven en medio de la soledad del desierto; el chofer, conmovido, la hace subir a la cabina; a medida que avanzan por el tramo que lleva al Cañón del Ahorcado, conversan. De pronto el chofer voltea para verla mejor y se da cuenta que el rostro de la mujer se está descarnando. Cuenta Salas, chofer de muchos años, que la viuda le cubre el rostro al camionero y este, espantado, se estrella saliéndose del camino. Varios la vieron y casi nadie pudo contarla. (Ibídem, p.109).

Este breve fragmento evoca claramente la obra de García Márquez o Rulfo, sobre todo la de este último, porque el muerto es consciente de su estado y mantiene la reserva del mismo.

En el siguiente fragmento, las palabras y el espíritu altruista del narrador protagonista con sus amigos, pueden generar en el lector sentimientos de solidaridad y simpatía. Este fantasma femenino desempeña un papel análogo al del “ángel de la guarda” de la tradición católica, pues protege y cuida en secreto a sus seres queridos. “Pocos saben que estoy muerta. Sigo a mis amigos en sus viajes y algo hago para advertirles de los peligros, sin asustarlos con mi presencia” (Castro, 2014, 19).

El reconocimiento de la propia muerte está unido a la esperanza de escapar de ese estado de vagancia y por ello mismo de trascender. La identidad semejante a la del ángel de la guarda, ya referida, se refuerza en este pasaje y se presenta otra imagen recurrente en diversas tradiciones culturales y que hemos podido ver retratada, incluso, en la cinematografía: los muertos se comunican con los vivos a través de los sueños. “Yo lo sé porque estoy muerta y condenada a vagar por este mundo algunos años antes de trascender. Mientras no llegue la fecha, te perseguiré a donde vayas para cuidarte de tus locuras. Fue sencillo hablarte cuando dormías y que soñaras las imágenes de la auténtica verdad” (Ibídem, p.22).

La secuencia se mantiene en el mismo tono protector, intimista y de confidencia. Sin embargo, algo muy perturbador surge al final de la cita, la muerta revela que el personaje al que ella escuda es un homicida. Si bien se aclara que su crimen fue involuntario, al menos desde la percepción de la fallecida, no deja



de ser muy intenso el suceso y el carácter omnisciente del espectro, que sabe que nadie le creerá al asesino “Yo estaba a tu lado, pero no podías notarme. Invisible como soy, dispuesta a acompañarte en cualquier trance de tu vida, incluso cuando tuvieras que responder por un crimen que no quisiste cometer. Nadie te creyó, nadie te creerá, excepto yo” (Ibídem, p.28).

Es difícil rastrear el origen de una leyenda como la siguiente, en la cual, la frecuencia en el consumo de café y de cigarrillos negros hace que luego de muerta una persona, es arrastrada por las almas del purgatorio y que ello cause en el mundo terreno, eventos físicos como el daño en los espejos o la fuga de los gatos. Sin embargo, fortalece el lazo ya antes mencionado entre la dimensión vital y la mortuoria “La Antonia quiso sepultarse con sus secretos y dicen por ahí que de tanto tomar café y fumar cigarros negros, se la jalaron las ánimas del purgatorio, que por eso se rajó el espejo en la sala después del funeral y el gato que ronroneaba en sus polleras se largó para siempre” (Castro, 2004, 2).

La célebre y extendida leyenda de los “tapados”, es decir, tesoros escondidos, anunciados muchas veces por una entidad espectral que oficiaba de guardián o de mera señal, se expresa en el siguiente párrafo, a través de un sacerdote o figura similar, cuya única función parece ser el aviso de las riquezas enterradas en un lugar específico.

Ninguno podía precisar si se trataba de un franciscano o de un amortajado quien penaba por el corredor quitándonos el sueño. Yo lo vi de muchacho, cuando llegué de vacaciones a casa de la abuela. Mercedes también lo vio, como el primo Silvestre que nunca pudo dormir sin el lamparín encendido, porque decía que la mecedora de mimbre empezaba a moverse cuando la oscuridad era completa. Mercedes contaba que una

bolita incandescente recorría el quicio de la puerta y danzaba por las cuatro paredes de su cuarto. Desde entonces la prima quiso dormir acompañada, acurrucándose a mi lado, como si juntos pudiéramos desafiar los espantos de la noche. Afuera, el mar tronando, los chillidos de gaviotas insomnes y rumores de cangrejos arañando la arena (...) Abrigada en su sillón, veía diluirse la tarde desde el corredor y con las primeras sombras recibía la visita del aparecido: el fraile encapuchado se le plantaba delante del portal y dejaba caer una pequeña moneda que tintineaba hasta sus pies (...)

-¿Otra vez fregándome, ánima envilecida? -gritaba y la figura del fantasma se evaporaba en la oscuridad (...)

La Antonia murió maldiciendo la hora en que descreyó el mensaje del fraile fantasmal, repitiendo que habríamos iniciado nosotros la búsqueda del tesoro antes de que se enriquecieran unos extraños

(Ibídem, p.3 – 6).

Como se ha advertido muchas veces, Joseph Campbell toma en cuenta también, como un eje clave, al elemento femenino. De la mujer engendradora a la que menciona la dupla aquí analizada, surge como una consecuencia básica, la madre, ya con nombre propio y generadora de todas las cosas, incluida la muerte. El artículo que la nombra, también es de naturaleza femenina: “La madre de la vida es al mismo tiempo la madre de la muerte; está enmascarada en los feos demonios de la enfermedad y el hambre” (Campbell, 1972, p.73).

Hija, ¿De qué enfermedad te has muerto? Botando su hilado, había corrido mi mamita a abrazarme con qué emoción, con qué cariño. Varias mujeres que pastoreaban con ella un rebaño de ovejas de lana blanquísima, se acercaron también a darme la bienvenida.

-De pena, mamita, de pena me he muerto. (Colchado, 2009, 38).

Esta cercanía y comunión entre la vida y la muerte ocupa un espacio en las creencias colectivas y posee un significado de cambio y renovación. Es esencial detallar que la cosmovisión andina no tiene la exclusividad en asimilar este instante límite entre vivir y morir como un lugar de cambio, pero sí es

esencial detenernos en la naturalidad con que se asume la llegada de esta etapa, tantas veces aludida en el universo de Castro y de Colchado.

Un paso más entre los antecedentes trazados, nos deja ante otro de los grandes atributos. En la simbología cosmogónica, morir implica renovar las formas perecederas o caducas. Dicho de otro modo, se celebra el misterio de la destrucción que es la vida. Así se explica que a muchos de estos seres –por no decir a todos– no les asuste la muerte. (Campbell, 1972, 76).

La muerte en estas circunstancias va más allá del elemental proceso natural y encierra en sí misma el eje de oposiciones entre tradición y modernidad, antiguo y nuevo orden, etc.

El acto de resurrección no se efectúa en el otro mundo. Es decir muere y prosigue su travesía consciente más allá. No es en ese otro espacio “vital” en el que el fallecido recobra su “vida” sino que retorna a nuestro mundo, sea de forma individual, propia o transformada en un espíritu que a su vez se apodera de un individuo y lo anima con su vitalidad.

La grieta de la montaña se había cerrado tras de mí  
apenas me despedí de mis padres, llorando.  
-¿Rosa? ¿Eres tú?  
Las sombras avanzaron, y yo pude verlas mejor:  
mujeres eran.  
(...)  
Almas condenadas a lo mejor serán, diciendo tuve  
miedo. Pero ya no había ni cómo escaparse  
(...)  
-¿Doña Francisca no es usted? –dije sólo por decir,  
dirigiéndome a una de ellas  
(...)  
-Yo soy, pues, mujer –diciendo vino a abrazarme la  
nombrada. Al aproximarse, la reconocí mejor. De veras,  
doña Francisca era quien se murió en el terremoto ese  
mismo año que mis taitas. (Ibídem, p.46).

Esta percepción de la muerte es retratada en diversos textos de Castro y de Colchado, pero donde se manifiesta de forma muy evidente y natural es cuando se desea explicar la actitud de un muerto en la dimensión de los vivos.

Lo insólito es que este episodio no motiva sorpresa, ni causa algún sobresalto. Por el contrario, es reconocido como algo completamente normal y hasta cumple con un requisito temporal:

-Los que mueren así de repente vienen para acá Demetrio – sentí que me decía sonriendo Eriberto Quispe.  
 -Yo no estoy muerto, vecino... -le respondí y él se burló.  
 -No seas cojudo, Demetrio. Mira que en este lado de la quebrada también está Matías Uripe, tu sobrino.  
 -Así es Demetrio... - me dice Matías, y yo retiro mi hombro para que no me ponga su mano manchada de sangre fresca. (Castro, 1991, 24).

Luego de asumir la muerte, los personajes recuerdan su doloroso momento final y observan a unas aves que, involuntariamente, los delataron con su vuelo. Lo que desconocemos es si esos pájaros están en el mundo de los vivos o de los muertos y la verdad, poco importa; lo realmente crucial es la esperanza en el cese del sufrimiento, clásica noción en múltiples culturas acerca de cómo se oponen los pesares de la vida en este “valle de lágrimas” y el consuelo de un espacio sin dolor ni sufrimiento que espera a todos los que cruzan el umbral de la muerte.

Taitallay! ¡Taitallayco!... ¿Manacho pacha quicharicuspa sonccompe milpunca llapa sua nácacc maldicionta? (¡Padre mío! ¡Padre nuestro!... ¿No se abrirá la tierra para tragarlos en sus entrañas a todos estos ladrones y carniceros malditos?) –dijo mi sobrino Matías Uripe queriendo llorar como si estuviera vivo. La tierra madre recibió la sangre de ambos y se fundió con ella, como lo hace con aquellos a los que la muerte les ha costado mucho dolor.  
 -Quisiera abrazarlo al comandante... -me oigo decir. Ciriaco y Eriberto. Vecinos míos hasta en la muerte, me miran con tristeza.  
 -Mira mejor las torcazas serranas que inocentemente nos observan en la muerte, míralas como bandean la quebrada, Demetrio. Así muertos como estamos seremos como ellas... No sufriremos más (Ibíd., p.25).

Reproducir en la muerte las actividades que se realizaban en vida es ya un tema muy trabajado en las obras literarias de lo Real Maravilloso, pero notamos que salvo la inmaterialidad de los personajes, todas las actividades y lazos amicales o de parentesco se mantienen. De esta manera, los comuneros espectrales danzan, beben chicha y se divierten sin ninguna diferencia con lo que hacían en su etapa vital y además los vínculos de sangre prosiguen, cuando Rosa busca a sus padres y quien la guía en ese propósito es su propia sobrina.

-¡Vamos, doña Rosa, entre usted a la fiesta! –diciendo vinieron a saludarme y abrazarme, sin preguntar cuándo me había muerto. Me invitaron chicha. Después, don Mauricio Chapilliquén, un paisano que había muerto hacía muchos años, ofreciéndome su brazo, me invitó a engancharme a los demás para entrar en la huayllashada. Pero me disculpé con delicadeza, diciéndoles que estaba en busca de mi mamita y mi taita, que más bien me dieran noticia dónde nomás podría encontrarlos. Se consultaron entre ellos. Finalmente, una que fue mi sobrina, me dijo:  
 -A la vuelta de esa lomita, al pie de un bosque de eucaliptos, los va usted hallar, tía.  
 -Gracias –les dije-. Con ellos tal vez venga a darles alcance. (Colchado, 2009, 36 – 37).

Esta forma de experimentar la cercanía de la muerte, su llegada y la semejanza con la vida, es una forma de relacionarse con ella como si lo hiciera con otro ser vivo o con una entidad de naturaleza palpable y concreta. En el mundo que sigue a éste, el valor de las almas se mide por su bondad y no por sus posesiones, como podemos notar en este hombre, cuya labor humilde en vida no lo privó de un estado positivo y opuesto a la maldad.

El alma buena bajó de la apacheta y derecho se vino donde nosotros (...)  
 Un poco más y me devoraba ese demonio.  
 -¿Quién eres, alma buena? –me atreví a preguntarle.  
 -En vida mi nombre fue Teódulo Huarca, mamita. Fui cargador en los mercados y en la estación del Cuzco. (Ibíd., p.16).

Resulta muy revelador que el recién llegado se sorprenda de que lo estén esperando. Esta perspectiva de la muerte como un desenlace inevitable, pero en el sentido de inherente proceso que ratifica la humanidad, es representada por la alegría del suceso: algo o alguien fenece, pero al mismo tiempo y por consecuencia, algo o alguien aparece. El hombre muere, pero solo es una fase previa para su llegada a otra dimensión, una en la que se le recibe con alegría y abrazos.

No hay dolor ante la muerte, es un suceso inherente a la condición humana, tan natural como lo es el nacimiento. Si el venir al mundo motiva júbilo, optimismo, alegría y celebración, es coherente que la muerte, que comparte la naturaleza del ciclo vital humano con la aparición en el mundo, cause igual felicidad: se finaliza un ciclo y se inicia otro. Esto en el mundo dual y cíclico andino es comprendido como símbolo de continuidad, de supervivencia “-¿Cómo nomás me reconocieron? –pregunté luego que acabamos de abrazarnos. - Sabíamos que venías y por eso estuvimos al tanto de verte aparecer. -¿Sabían? –me sorprendí-. ¿Y cómo así?” (Ibíd, p.47).

Esta visión no hace otra cosa más que ejemplificar un balance acerca del pensamiento indígena, en el que las nociones, muerte, vida, nacimiento, culpa, etc. han sido resemantizadas por causas ideológicas y culturales. Es por todo ello que las lecturas que normalmente se realizan de las obras que nos ocupan, proceden de una perspectiva externa, occidentalizada, desde la que se originan y se interpretan algunos estadios del imaginario andino, pero no todos.

-¿Quién eres, alma pecadora? –preguntó Wayra,  
adelantándose a darle el encuentro- ¿Por qué te

acercas así? El hombre se detuvo al ver que Wayra le cortaba el paso.

-Soy Fidencio Ccorahua, allko –respondió-, del pueblo de Soccos. Morí rodándome por una pendiente cuando sigueteaba a mis vacas en plena tormenta. Déjame apoderarme del espíritu de esa señora y me salvaré. (Ibídem, p.14).

El pecado, está manejado con cautela, porque esta manifestación de desconfianza concuerda con los rituales fúnebres en los que los pueblos andinos despliegan una multiplicidad de valoraciones con respecto a la vida terrena. La búsqueda de los seres queridos que se ve reflejada en el ansia y la necesidad del reencuentro en la muerte, es solo el momento previo a una nueva vida, pero con la fe en la prolongación de los lazos familiares.

El mundo andino que estos escritores construyeron en la ficción y que posee vínculos obligatorios con el contexto en el cual algunos de ellos vivieron, no es lejano de la noción que ocupa nuestro análisis en este capítulo. “Resignada suspiré, esperanzada que en el pueblo de las almas pudiera encontrar a mis padres, a mi esposo Domingo y a Simón, mi hijito, el último, que se murió cuando era sólo una guagua” (Ibídem, p.13).

Aunque en capítulos precedentes se ha abordado el tema de la importancia del contexto, la atmósfera y los animales, en las obras que estudiamos, no deja de ser muy interesante reflexionar en torno a cómo se describe a un perro de una forma similar a la de un ser humano en valoración, es decir, no como una presencia menor o subalterna. Ese can regresa también de la muerte, prosigue su existencia en ese otro plano y lo que se constituye como frontera es nada menos que un río. Nada más oscilante, difuso y poco sólido que las aguas de un río para separar dos estados esenciales, dos categorías antagónicas de la existencia humana. “Hacía tantos años que se

había muerto, de un zarpazo que le dio un puma, me acuerdo, cuando defendía a ladridos el corral de ovejas. Y ve, pues, ahora lo encontraba a orillas de este río torrentoso, de aguas negras, el Wañuy Mayu, que separaba a los vivos de los muertos” (Ibídem, p.11).

Usualmente, la cultura popular, atribuye a los fallecidos la capacidad de conocer nuestros actos y los de los demás a la manera de espectadores privilegiados que en ocasiones pueden intervenir en los sucesos mundanos o no hacerlo, pero que siempre los coloca en la posición de conocer lo que acontece y hasta nuestros pensamientos más íntimos. En algunos casos, los fallecidos ostentan el poder de conocer el futuro y de poder advertir a los vivos respecto de los acontecimientos venideros. En el siguiente pasaje, sin embargo, Don Jacinto precisa de interrogar a la mujer viva sobre su familia, ya que no posee la facultad de conocer los sucesos posteriores a su muerte física,

-¿Y qué sabe de mi mujer, señora? ¿Vive?

-Sí, don Jacinto, viva está todavía.

-¿Y mi hijo? ¿Mi Damián?

-El ya es un joven, don Jacinto, buenmozo. Sonrió con satisfacción.

-Y usted, don Jacinto, ¿cómo murió? Desde que se fue a Huancavelica en busca de trabajo a las minas, nunca nadie más volvió a saber de su vida. Su mujer y su hijo padecieron mucho. (Ibídem, p.79).

### **3.9) El Papel de la mujer en los universos de Castro y de Colchado.**

Retornando al rol que se le concede a la mujer en la obra de estos dos autores, nos referiremos aquí a la percepción tradicional por la cual la mujer debe someterse a los designios del marido y si no lo hace, es condenada, motiva la censura o el comentario airado de los hombres en general. “Chismes sí me cuentan: Cómo no enterarme que ya la mujer no obedece al marido por estos lugares” (Castro, 1999, 116).



Si el cuestionamiento se había planteado porque las mujeres eran desobedientes con sus maridos, en el siguiente párrafo se extiende esta rebeldía porque también eran desobedientes con sus padres. Es decir, el orden patriarcal se ve vulnerado, amenazado y tal vez peor, ignorado por las mujeres. “Solo las mujeres tienen humor para ponerse sus mejores polleras y lavan sus trenzas con boliche y agua de romero. No obedecen ni a sus maridos ni a sus padres, declarándose en franca rebeldía contra la autoridad de los hombres de Yuracchancha” (Ibídem, p.117).

La valentía, valor generalmente asociado a los varones, sufre un interesante desplazamiento y en este pasaje es mostrado por las féminas, a quienes se parece reivindicar al colocarlas como maestras. Sin embargo en la interlínea del texto se puede percibir la ironía, en la que aparece enmascarada, la protesta, al sentir que ellas encarnan una característica que debería manifestar el hombre. “Ese es el precio que se paga por ser valientes. Y como los hombres de esta comunidad no fueron valientes, las mujeres nos han enseñado” (Ibídem, p.123).

La noción de mujer-objeto está claramente evidenciada en el siguiente párrafo, gracias a una costumbre antigua y ya venida a menos, pero que revela en su esencia, la percepción que se tenía de la mujer como un bien físico, es decir una mercadería tangible, de la que se podría apropiarse cualquiera si era lo suficientemente osado como para hacerlo. Los sentimientos más puros y nobles como el amor, se entremezclan con la vileza del robo, del delito “Allí me enamoré de una, de nombre Marcelina, por quien perdí la cabeza queriéndomela robar esa misma noche” (Colchado, 1985, p.20).

## CONCLUSIONES

Después de auscultar los diversos elementos que caracterizan a lo Real-Maravilloso y sus implicancias en la obra de Dante Castro y de Óscar Colchado podemos establecer algunas conclusiones:

1. La diversidad de paisajes, etnias, culturas, lenguas y estadios de evolución sociocultural que tiene el Perú, permite percatarse de un panorama muy singular. Condición obligatoria para expresar un movimiento socioliterario como lo Real Maravilloso, y terreno fértil para la aparición de narradores como los aquí estudiados. La fe desmesurada, cualquiera que sea su naturaleza, precisa de mecanismos comunicativos que puedan interpretarla y canalizarla. De allí que lo Real Maravilloso solo es capaz de aparecer si a su vez existe una gran fe que lo haga factible y verosímil; esa fe es el eje principal en las obras expuestas en esta investigación. Ese tópico es uno de los tantos puentes entre el ingrediente estético y el social que alberga lo Real maravilloso.
2. La producción literaria de José María Arguedas, en general y de *La agonía de rasu-ñiti*, en particular, la ubican por su naturaleza y rasgos estilísticos dentro de la órbita de lo Real Maravilloso, puesto que registra en su esencia, los componentes clave de este movimiento literario. Estas características la emparentan con las de los autores canónicos de esta

tendencia como Alejo Carpentier, Juan Rulfo, Miguel Ángel Asturias, Gabriel García Márquez, entre otros. Todo ello, a su vez, la confirman como el referente central de la obra de Dante Castro y de Oscar Colchado.

3. Existe una vinculación muy poderosa entre las sagas mitológicas latinoamericanas a través de sus raíces prehispánicas y los objetos de inspiración y estudio de los autores ubicados dentro de lo Real Maravilloso.

Esta condición se revela en la obra de narradores como Rulfo, que retrata el imaginario popular de los antiguos pueblos que se asentaron sobre el actual México; Carpentier, cuyos personajes se ven influidos por la cosmovisión yoruba, llevada por la migración africana de esclavos a Cuba, y García Márquez, que reproduce los discursos mágicos escuchados en los relatos anónimos de sus familiares. En el espacio andino, la obra de José María Arguedas posee características similares, por lo que confirma estas nociones y abre el camino para la llegada de nuevos narradores, dos de los cuales son el centro de esta investigación.

4. Dante Castro y Oscar Colchado revelan y exteriorizan, su preocupación por proponer a su narrativa como vehículo estético entre los discursos populares que forjan la historia mágica del mundo andino y su referente real. De este modo, la presente dinámica nos permite percibir las tensiones entre realidad y fantasía que dan identidad a nuestro imaginario nacional, se vincula directamente con los autores canónicos y finalmente,

se convierte en la prueba definitiva de la naturaleza real maravillosa de la obra de ambos escritores.

5. El entendimiento de la muerte en América Latina difiere del occidental y revela unas relaciones muy propias, en la que la dicotomía: vida–muerte se convierte en un terreno difuso, óptimo por lo mismo para lo Real Maravilloso. En el universo narrativo de la cultura andina y en el de nuestros autores en particular, la presencia de esta visión de la muerte, es muy vigorosa. A ello habría que sumarle el énfasis que cada narrador da al célebre tópico de las transformaciones, uno de los más característicos de los forjadores de este movimiento y que los distingue de su referente nacional, José María Arguedas, cuya obra no muestra mayoritariamente este rasgo distintivo del estilo que representa. Esta característica que revela la obra de Castro y Colchado, la vincula con la mitología andina y con leyendas como la de los hermanos Ayar o Kawillaka, por ejemplo.

6. El capital simbólico acumulado por los representantes de lo Real maravilloso, solo difiere en términos mínimos, de acuerdo con las características antropológicas y folclóricas de sus respectivas regiones (Caribe, Mesoamérica, Andes peruanos, etc.), pero esencialmente es el mismo, de ahí que la recepción haya sido satisfactoria y ha llevado a que la esencia de lo Real Maravilloso, por ser fiel a la realidad, pero también por relacionar intertextualmente a libros reconocibles de la tradición literaria nativa y de la occidental, sea aceptada con naturalidad.

## BIBLIOGRAFÍA

Alemaný, C. (1992). "Revisión del concepto de neoindigenismo a través de tres narradores contemporáneos: José María Arguedas, Roa Bastos y José Donoso" (pp. 74-76). *Anthropos*, 128.

Arguedas, J. (1941) *Yawar fiesta*. Lima: Compañía de Impresiones y Publicidad.

Arguedas, J. (1942a). La aurora de la canción popular mestiza, la victoria de lo indio (pp. 18-19). *Yachaywasí*, vol. 14.

Arguedas, J. (1942b). Salvación del arte popular, Ensayo sobre el arte popular (p. 19). *Yachaywasí*, vol. 14.

Arguedas, J. (1956). Puquio, una cultura en proceso de cambio (pp. 34 – 39). *Revista del Museo Nacional de Lima*, T XXV.

Arguedas, J. (1959). Notas elementales sobre el arte popular, religioso y la cultura mestiza de Huamanga (pp.140-197). *Revista del Museo Nacional*, Vol. XXVIII.

Arguedas, J. (1968c). "No soy un indio aculturado". Discurso, en *Premio Inca Garcilaso de la Vega*, Lima: EDITORIAL.

Arguedas, J. (1968d). *Las comunidades de España y del Perú* (Tesis doctoral), Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.

Arguedas, J. (1969). "Intervención", en *Primer encuentro de narradores peruanos*, pp. 36-43. Lima: Latinoamericana editores.

Arguedas, J. (1983e). "A nuestro padre creador, Túpac Amaru", en *José María Arguedas, Obras completas*, p. 223. Lima: Editorial Horizonte.

Arguedas, J. (1983f). *El sueño del pongo (cuento quechua) Obras Completas I*, Lima: Editorial Horizonte.

Arguedas, J. (1985). *Los ríos profundos*. Barcelona: Planeta Agostini.

Arguedas, J. (1992). El layk'a (pp. 71-73). *Anthropos*, vol. 31.

Arguedas, J. (1996). *Dioses y hombres de Huarochirí*. Lima: Museo Nacional de Historia e Instituto de Estudios Peruanos.

Arguedas, J. (2004f). *Diamantes y pedernales*. Lima: Norma.

Arguedas, J. (2004g) "La agonía de Rasu Ñiti", en Carmen M. PINILLA *¡Kachkaniraqmi! ¡Sigo siendo! José María Arguedas, textos esenciales*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Arguedas, J. (2004h). "El zorro de arriba y el zorro de abajo" en Carmen M. PINILLA *¡Kachkaniraqmi! ¡Sigo siendo! José María Arguedas, textos esenciales*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Arista, E. (1993). Lo mágico religioso en el indigenismo y en la vida de José María Arguedas. *Mester*, XXII (1), pp. 126-127.

Arredondo, S. (1992). Entrevista de Galo F. González, en Revista *Anthropos*, 128, pp. 21-26.

Asenov, V. (1986). Lo real maravilloso, un método definidor en las letras latinoamericanas, en Imán, Anuario/Centro de Promoción Cultural Alejo Carpentier, Año II, (1986).

Bernal, M. (2006). *Más allá de lo real maravilloso: El surrealismo y el Caribe*. Bogotá: Ediciones Uniandes.

Bravo, J. (1978). *Lo real maravilloso en la narrativa latinoamericana*. Lima: Editoriales Unidas.

Burga, M. (1995). "Un zorro que se creía erizo", en MARTÍNEZ, Maruja y Nelson MANRIQUE (comp.) *Amor y fuego, José María Arguedas, 25 años después* (pp. 15-22). Lima: Desco, Cepes, Sur.

Cabrera, J. (2013). Óscar Colchado: "El realismo mágico no es una moda, es una manera de sentir". Lee por gusto. Recuperado de [http://www.leeporgusto.com/oscar\\_colchado\\_el\\_realismo\\_mag/](http://www.leeporgusto.com/oscar_colchado_el_realismo_mag/)

Campbell, J. (1972) *El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica.

Carpentier, A. (1994). *El reino de este mundo*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.

Castro, D. (1986). *Otorongo y otros cuentos*. Lima: Lluvia Editores.

Castro, D. (1991). *Parte de combate*. Lima: Manguaré editores.

Castro, D. (1997). *Cuando hablan los muertos*. Lima: Derrama magisterial.

Castro, D. (1999). *Tierra de pishtacos*. Lima: Editorial San Marcos.

Castro, D. (2004). *Prosas Paganas*. Lima: Editorial San Marcos.

Castro, D. (2014). *Gordas al amanecer*. Lima: Editorial San Marcos.

Colchado, O. (1985). *Cordillera negra*. Lima: Lluvia editores.

Colchado, O. (2009). *Rosa cuchillo*. Lima: Alfaguara juvenil.

Castro Kláren, S. (1973). *El mundo mágico de José María Arguedas*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Castro Kláren, S. (1975). José María Arguedas (pp. 44-45). *Hispanamérica*, año 4, No.10.

Cornejo, A. (1992). Diamantes y pedernales: elogio de la música indígena, (pp.49-50). *Anthropos*, 128.

Escajadillo, T. (1965). Entrevista a José María Arguedas (p. 22). *Revista Cultura y Pueblo*, No. 7-8.

Espezúa, D. (2007). *Científicos sociales versus críticos literarios (Todas las sangres en debate)* (Tesis de Maestría), Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Fernández, T. (2001). "Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica", en ROAS, David, *Teorías de lo fantástico*, pp. 283-297. Madrid: ARCO/LIBROS s.l.

García Márquez, G. (1986). *Cien años de soledad*. Bogotá: Oveja negra.

Goethe, J. (1981). *Fausto*. Lima: Universo.

González, R. (1991). *El Perú es todas las sangres*. Lima: Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

González, R. (2004). "José María Arguedas, vida y obra" en José María Arguedas, *Diamantes y pedernales*, pp. 9-22. Bogotá: Norma.

González, R. (1995). "Prólogo" en José María Arguedas, *Los ríos profundos*, Madrid: Cátedra, letras hispanas.

Huamán, M. (1995). "Amor, goce y violencia en el relato arguediano" en Martínez, M. y Manrique, N. (comp.) *Amor y fuego, José María Arguedas, 25 años después*, pp. 289-292. Lima: Desco, Cepes, Sur.

Iraides, P. (1992). "Arrojo y heroicidad en algunos personajes de José María Arguedas" (pp. 40-42). *Anthropos*, 128.

Lambricht, A. (2006) "El código de lo femenino en la narrativa arguediana", en Sergio R. Franco (compilador), en *José María Arguedas, hacia una poética migrante*, Pittsburgh, pp. 331-355. Pensilvania: Instituto Internacional de Literatura, Universidad de Pittsburgh.

Lienhard, M. (1990). *La voz y su huella, escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas.

Lima, R. (1980). José María Arguedas, el corazón abierto a lo mágico (pp. 59-64). *Revista Cielo Abierto*, 8.

Manrique, N., Montoya, R. (1995). "Debate" en Martínez, M. y Manrique, N. (comp.) *Amor y fuego, José María Arguedas, 25 años después*, pp. 249-257. Lima: Desco, Cepes, Sur.

Martos, M. (1995). "Comentario" en Martínez, M. y Manrique, N (comp.) *Amor y fuego, José María Arguedas, 25 años después*, pp. 177-180. Lima: Desco, Cepes, Sur.

Mautino, A. (2012). *Entrevista a Óscar Colchado Lucio*. La biblioteca del Minotauro. Recuperado de <http://labibliotecadelminotauro.blogspot.pe/2012/06/entrevista-oscar-colchado-lucio.html>

Menton, S. (1999). *Historia verdadera del realismo mágico*. México: Fondo de Cultura Económica.

Moore, M. (2003). *En la encrucijada, las ciencias sociales y la novela en el Perú. Lecturas paralelas de Todas las Sangres*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Müller, K. (1972). *Asedios a Carpentier. Once ensayos críticos sobre el novelista cubano*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Orrego, J. (1991). Sirenas y ruiseñores. *Diario El Peruano*, pp. 12.

Pinilla, C. (2004). *¡Kachkaniraqmi! ¡Sigo siendo! José María Arguedas, textos esenciales*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Paoli, R. (1992). La descripción en Arguedas (pp. 43-44). *Revista Anthropos*, 128.

Reyzábal, M. (1992). Los ríos iniciáticos de José María Arguedas (pp. 57-60). *Revista Anthropos*, 128.

Roas, D. *Teorías de lo fantástico*. Madrid, ARCO/LIBROS, S.L.

Rodríguez, J. (2004). Dos formas de asumir lo maravilloso americano: Alejo Carpentier y José María Arguedas (pp. 66-71). *Revista Hojas Universitarias* 57.

Rovira, J. (1992). Autopercepción intelectual de un proceso histórico sobre el Perú, el indigenismo y la novela (pp. 15-20). *Revista Anthropos* 128.

Rowe, W. (1995). "Debate, en amor y fuego", en Martínez, M. y Manrique, N. (Editores) *José María Arguedas 25 años después*, p. 384. Lima: Desco, Cepes, Sur. Lima.

Rowe, W. (2006). "El lugar de la muerte en la creación del sujeto de la escritura" en Sergio R. Franco (compilador), en *José María Arguedas, hacia una poética*



*migrante*, pp. 169-175. Pensilvania: Instituto Internacional de Literatura, Universidad de Pittsburgh.

Rulfo, J. (1984). *Pedro Páramo*. Bogotá: Oveja negra.

Santa Cruz, R. (2019). "El concepto de la muerte en la obra de José María Arguedas y su relación con lo real maravilloso"!. Manuscrito no publicado, Revista Cuadernos literarios, Lima: Universidad Católica Sedes Sapientiae.

Shaw, D. (1991). *La nueva narrativa hispanoamericana*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Solé, F. (2006). Los profundos ríos del texto y del relato en *Los ríos profundos* (problemas de la poética de José María Arguedas), (Tesis doctoral), México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Solé, F. (2006) "Algunos problemas de la poética narrativa de *Todas las sangres*", en Sergio R. Franco (compilador), en *José María Arguedas, hacia una poética migrante*, pp. 285-308. Pensilvania: Instituto Internacional de Literatura, Universidad de Pittsburgh.

Usandizaga, H. (1995). "El punto de vista andino en los relatos de Arguedas", en Martínez, M. y Manrique, N. (comp.) *Amor y fuego, José María Arguedas, 25 años después*, pp. 315-328. Lima, Desco, Cepes, Sur.

Usandizaga, H. (2006). "Amaru winku, laik'a, supay o demonio", en Sergio R. Franco (compilador), en *José María Arguedas, hacia una poética migrante*, pp. 229-245. Pensilvania: Instituto Internacional de Literatura, Universidad de Pittsburgh.

Vargas, M. (2008). *La utopía arcaica, José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. Lima: Alfaguara.

Velita, N. (2009). *Entrevista a Óscar Colchado*. Nido de palabras. Recuperado de <http://nidodepalabras.blogspot.com/2009/12/entrevista-oscar-colchado-lucio-por.html>.

Westphalen, E. (s.f) "Editorial-Presentación" (pp. 11-30). *Revista Amaru* 11.

